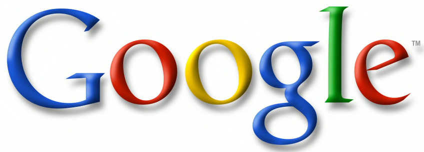






T







JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

KARL ELZE.

NEUNTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1874.

Inhaltsverzeichniss.

Die Bibliographie, an deren Bearbeitung Herr A. Cohn bedau licher Weise verhindert worden ist, wird im nächsten Jahrbuche na geholt werden.

Shakespeare und Garrick.

Einleitender Vortrag zur Jahres-Versammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

von

Gisbert Freiherrn Vincke.

Shakespeare und Garrick zeigen in ihrer Lebensbahn eine seltene Aehnlichkeit: beide waren Dichter, beide Schauspieler, beide Schauspielunternehmer, wenn auch das Gewicht ihrer Leistungen auf den verschiedenen Gebieten verschieden ist, und beide sicherten ihrem Namen dauerndes Gedächtniss bei der Nachwelt. Getrennt durch einen Zeitraum von hundert Jahren, sind sie verbunden durch den Umstand, dass Garrick den eignen Ruhm befestigte, als er den Ruhm Shakespeare's erneuerte.

Shakespeare's Lebenslauf wird durch eine Fülle unverbürgter Erzählungen verschönert — oder verunstaltet, aber gar gering ist die Ausbeute, wenn wir nichts als sichere Wahrheit zu hören verlangen. Shakespeare's Vater war ein Grundbesitzer zu Stratford am Avon; der Geburtstag seines Sohnes William blieb unermittelt — nur die Tradition verlegt ihn auf heute vor 309 Jahren; sein Tauftag ist der 26. April 1564; er verheirathete sich im 19. Jahre mit Anna Hathaway, welche 8 Jahre älter war. Nicht lange darauf ging er allein nach London und trat hier in Thätigkeit — zuerst als Schauspieler und Dichter, sodann auch als Schauspielunternehmer, in dieser Eigenschaft schon vor Vollendung des 24. Lebensjahres. Von seinen Rollen sind uns zwei bekannt: der Geist im Hamlet und Adam, der Diener Oliver's in „Wie es euch gefällt". Als Schauspielunternehmer leitete er mit fünfzehn gleichgestellten Theilhabern das Blackfriars-Theater, also benannt, weil es in den Gebäuden eines

[redacted]

wurde überflüssig beim lautesten Beifall des Publicums. Sein erstes Auftreten in London erfolgte wenige Monate später am 19. October 1741: er spielte Richard III. vor schwachbesetztem Hause zu Goodman's-Fields. Seine leichte Natürlichkeit machte anfangs die Zuschauer stutzig, bald wurde ihre Verwunderung zur Bewunderung: siebenmal musste die Vorstellung wiederholt werden, dann erst folgten andere Rollen — und die Häuser zu Drurylane, zu Coventgarden standen leer, weil Alles angezogen ward vom Glanze des neuen Sternes. Das Drurylane-Theater gewann ihn nun mit 500 Pfd. Jahreseinkommen, damals eine unerhörte Gage; Deputirte aus Irland luden ihn ein, während der Sommermonate in Dublin zu spielen, und der heissblütige irische Enthusiasmus ergriff dort die gesammte Bevölkerung: — der Grundstein zum Ruhme des jungen Künstlers war gelegt. — Im 31. Lebensjahre erwarb Garrick, zusammen mit James Lacy, die Concession des Drurylane-Theaters und bezahlte für seinen Antheil 8000 Pfd. Lacy, ein tüchtiger Geschäftsmann, übernahm die ökonomische, Garrick die artistische Leitung, unter der Devise: „Ordnung und Anstand". — Zwei Jahre später verheirathete er sich mit Eva Maria Weigel, 8 Jahre jünger als er; sie war eine Deutsche, geboren zu Wien, und als Tänzerin berühmt unter dem Namen Violetti; bis an seinen Tod hat er sich niemals auch nur auf 24 Stunden von ihr getrennt. Diese Ehe blieb kinderlos, aber Garrick tröstete sich mit dem Gedanken, dass er den Kummer über kindlichen Ungehorsam nicht ertragen hätte. — Die damaligen Bühnenzustände waren keine anderen als die heutigen: Rollenneid der Schauspieler — Ungunst der Autoren, wenn ihre Stücke nicht aufgeführt wurden — und als dritter Factor ein wetterwendisches, leicht zu missleitendes Publikum. Sechzehn Jahre verliefen unter solchen Verhältnissen, da brachte der Winter 1763 eine ungünstige Saison für Drurylane: die unbeständige Laune des grossen Haufens folgte der klangvollen Stimme einer neuen Sängerin, welche für die Oper in Coventgarden gewonnen war, und Garrick mit Shakespeare im Bunde vermochte diesmal nicht, die alte Anziehungskraft zu bewähren. Das verstimmte ihn um so mehr, da auch seine Gesundheit — er zählte jetzt 47 Jahre — schon zu wanken begann. Die Bäder in Padua liessen eine günstige Wirkung hoffen: so begab er sich denn dorthin zu längerem Aufenthalt, durchreiste Italien und Frankreich und wurde überall von Einheimischen wie von Fremden mit Auszeichnung begrüsst. Erst nach anderthalb Jahren kehrte er in die Heimath zurück. Sein Auftreten, als Benedict in „Viel Lärmen um Nichts", war ein seltener Triumph: das Publikum empfing den

Dasein. Erst mit der Restauration fielen seine Fesseln, es wurde zu neuem Leben geweckt durch die Gunst des Hofes: — aus dem Nationaltheater war ein Hoftheater geworden. Zwei Bühnen traten alsbald in Concurrenz: hier „die Gesellschaft des Königs“, dort „die Gesellschaft des Herzogs von York“, die Mitglieder beider eingeschworen vom Lord-Kammerherrn auf den althergebrachten Namen als „Diener der Krone“. Die zwei Gesellschaften vereinigten sich 1682, nachdem diejenige des Königs in kurzer Zeit durch den Tod oder durch Abgang von der Bühne ihre besten Kräfte verloren hatte; dafür entstanden neue Theater mit dem neuen Jahrhundert. Aber das Haus Hannover wusste die Kunst nicht zu schützen, denn es wusste sie nicht zu schätzen. Begab sich's doch, dass Georg II., als ihm William Hogarth eines seiner Gemälde überreicht hatte, den Maler mit 1 Guinee beschenkte, weil ihm dieser Ehrensold für die Spielerei völlig ausreichend schien; und die Schauspielkunst erfreute sich bei dem Könige keines höheren Ansehens als die Malerei. So wurde denn das Hoftheater allgemach wieder zum Nationaltheater, zur Volkslustbarkeit.

Was war inzwischen geworden aus Shakespeare's einfacher Bühne, ohne Scenenwechsel, ohne Zwischenakte, dafür aber mit dem ständigen Doppelbalkon, welcher keines Maschinisten bedurfte, um die complicirtesten Handlungen ohne jeden Aufbau zu ermöglichen? Wo war Shakespeare's naives Publikum, dessen Phantasie, dem Dichterwort willig gehorchend, ohne äusserliche Unterstützung in alle Welttheile sich entführen liess? — Schon unter Elisabeth's Regierung wurden Maskenspiele, gesucht-allegorischen Inhalts, erfunden und dargestellt: sie übten mehr und mehr ihre Anziehungskraft auf die Kreise des Hofes, und bald konnte der englische Adel kein Fest mehr feiern ohne solche theatralische Aufführung, bei welcher er selbst mitwirken wollte. Den Mangel an Natur und Wahrheit ersetzten diese Darstellungen durch einen Ueberschuss verschwenderischer Ausstattung. Das war der erste Schritt abwärts von der alten Einfachheit. Mit der Restauration wurde dann neben dem französischen Geschmack, welchen König Karl II. in der Verbannung kennen und lieben gelernt hatte, auch französische Bühnen-Einrichtung nach England hinübergebracht. Prächtige Decorationen schufen den Schein der Wirklichkeit, sie wechselten, sobald der Dichter den Schauplatz veränderte: der fallende Vorhang brachte die Zwischenacte als Erholungspausen. Dann zwang die Nebenbuhlerschaft der verschiedenen Theatergesellschaften jeden einzelnen Unternehmer, auf *Neues, Unerhörtes* zu denken, womit er die Menge anziehen könne

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

KARL ELZE.

NEUNTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1874.

ganz entsprechend der Neigung des Tages; sie wurde missliebig — nur aus politischen Gründen: zwischen England und Frankreich wa indessen der Krieg ausgebrochen, und unter dem zahlreichen Personal befanden sich auch französische Tänzer. Fünf Abende währt der Sturm; Garrick versuchte umsonst, durch Vorführung seine besten Rollen das Publikum zu gewinnen; die Logen einerseits — Parterre und Gallerie andrerseits kämpften erbittert, es floss Blut und Garrick's Leben kam in Gefahr: — endlich musste das „Chinesische Fest“ aufgegeben werden. Der zweite Skandal wurde in Januar 1763 in's Werk gesetzt, an einem Abende, für den die erst Aufführung der „Beiden Veroneser“ von Shakespeare nach Benjami Victor's Bearbeitung angesetzt war. Diesmal handelte sich's darum dass man, sobald der dritte Akt zu Ende wäre, Einlass für de halben Preis begehrte, falls nicht etwa eine neue Pantomime de Beschluss machte. Garrick berief sich vergebens darauf, dass di Tageskosten während der letzten 60 Jahre von 34 Pfd. auf mehr al 90 Pfd. gestiegen seien — man liess ihn nicht ausreden, und nac zweitägigem Lärm blieb nur übrig, die Forderung zu bewilligen Beide Male wurde das Innere des Hauses vollständig demolirt. Be solchen Kriegszuständen zwischen den Nachbarreichen diesseits un jenseits der Lampen, verdient es doppelte Anerkennung, dass Garric die Entfernung des Publikums von der Bühne unternahm, wo ih dasselbe oft empfindlich genug belästigt hatte. So geschah es, al er zu Dublin den Lear darstellte und im IV. Akte, das Haupt au Cordelia's Schoosse, entschlummert war, dass ein junger Gentlema aus den Kulissen trat und ganz unbefangen Mrs. Woffington-Cordeli umarmte; das vollbesetzte Haus aber gab nicht einmal sein Missfalle kund — so gewöhnt war es an derartige Zwischenhandlungen Garrick überlegte sich die Sache reiflich, er begann mit einer Erweiterung des Zuschauerraumes, sodass dort Alle bequem unterkomme konnten, welche bis dahin auf der Bühne selbst oder hinter de Kulissen der Vorstellung beigewohnt hatten. Nachdem diese bauliche Aenderung ausgeführt war, gelang es in der That seinen diplomatischen Talent und seinen Verbindungen mit den höchste Gesellschaftskreisen, das Bühnenpublikum für immer aus dem Bereic der Bretter zu verweisen.

Wenden wir uns von den äusseren Theaterverhältnissen zu de inneren, zur Kunst der Bühne und ihren Aufgaben, so ist die Klag begründet, dass über die Schauspielkunst zu Shakespeare's Zeit nu gar spärliche Nachrichten erhalten sind. Wir kennen kaum mehr al die Namen der Hauptdarsteller, unter denen man Richard Burbage al

den ersten Lear, Othello, Macbeth mit Wahrscheinlichkeit vermuthen darf, während Joseph Taylor als erster Hamlet und Jago, John Lowin als erster Falstaff und Macbeth bestimmt genannt werden. Wenn wir aber bei dem Dichter Shakespeare die Lebenswahrheit bewundern, welche sich auf tiefste Seelenkunde stützt, wenn wir die goldenen Regeln für Bühnendarstellung hören, welche sein Hamlet den Schauspielern ertheilt, dann muss die Annahme begründet erscheinen, dass Lebenswahrheit auch dem Schauspieler Shakespeare am Höchsten stand, und dass er als Bühnenleiter auf ihren Ausdruck hielt. Das puritanische Verbot der Theatervorstellungen war ein harter Schlag für die Kunst; aber die Helden der Bühne traten nun auf in dem Trauerspiele der Wirklichkeit, sie hielten treu zur Fahne des Königthums, welches ihnen stets Gunst und Lohn gewährt hatte. Edward Allen war Major in Oxford; Mohun focht zuerst als Hauptmann, er avancirte in Flandern zum Major; Charles Hart stand als Reiteroffizier bei Prinz Rupert's Regiment, mit ihm zusammen diente Burt als Cornet, Shutterell als Quartiermeister; Richard Robinson, der Lehrer Mohun's und Hart's, musste sich bei der Belagerung von Basingstoke gefangen geben, er streckte die Waffen und bat um Pardon, aber Cromwell's General Harrison schoss ihm eine Kugel durch den Kopf mit den Worten der Schrift: „Verflucht ist, wer das Werk des Herrn lässig thut!“ Nur von einem Schauspieler weiss man, der sich zu den Puritanern zählte: Swanston, vor den Bürgerkriegen gerühmt als Othello-Darsteller. Joseph Taylor und John Lowin, die Kunstgenossen Shakespeare's, hatten beim Ausbruch der Bürgerkriege bereits ein höheres Lebensalter erreicht; so griffen sie denn nicht zu den Waffen, sondern wählten eine durchaus friedliche Beschäftigung: sie hielten mit einander die Schenke „Zu den drei Tauben“ in Brentford. Dort erschien vor vertrauten Gönnern wohl noch einmal der alte Falstaff, wie er sich auslegte, wie er seine Klinge führte, erschien Hamlet, aufgeschreckt aus dumpfem Brüten durch den Geist; dorthin kam auch ihr jüngerer Gefährte von Blackfriars und dem Globus her, Robert Gough — der zog als stiller Theaterdiener durch's Land und rief die zerstreuten alten Komödianten zusammen, wenn in Hollandhaus oder auf einem der Edelsitze bei London eine Aufführung stattfinden sollte, welche das Gesetz verbot. Die Beiden publicirten noch 1652 eine Komödie Fletcher's *(The Wild-Goose-Chase)*, mit der Bitte als Vorwort, dass jeder Freund des Schauspiels ihrer dürftigen Lage freundlich gedenken möge; sie starben hochbetagt kurz vor der Restauration — Taylor zu Richmond, Lowin zu Brentford. Es ist nun kaum denkbar, dass

William Davenant, geboren 1605, bei seiner frühen Vorliebe für das Drama, für Shakespeare insbesondere, die Beiden in der Fülle ihrer Kraft auf der Bühne nicht gesehen haben sollte; und das Bild bedeutender Schauspieler, dem Gedächtniss der enthusiastischen Jugend eingeprägt, pflegt sich nie wieder zu verwischen. Desshalb liegt denn auch durchaus nichts Unwahrscheinliches in dem Berichte, dass Davenant als Bühnenleiter beim „Theater des Herzogs" (1662 bis 1668), die Rolle des Hamlet und Heinrich's VIII. nach seinen Erinnerungen an Taylor und Lowin dem jungen Betterton einstudirt habe. Damit würde dann die Bühne der Restauration im Styl der Darstellungsweise unmittelbar an die Bühne Shakespeare's anknüpfen. Jedenfalls mussten jene royalistischen Offiziere, welche sich grossentheils ihrem eigentlichen Berufe wieder zuwandten, die Tradition der Vergangenheit auf die Gegenwart übertragen, und Thatsache ist es, dass die Schauspielkunst der Restauration im Geiste Shakespeare's geübt wurde. Diess ergibt sich nicht bloss aus den vorhandenen eingehenden Berichten, die damalige Kunstweise wird auch unserem Urtheile näher gerückt durch den Umstand, dass sie in stetiger Fortbildung 70 Jahre hindurch bis kurz vor Garrick auf gleicher Höhe sich erhielt. Unter den ausgezeichneten Kräften, über welche die beiden Restaurationstheater geboten, standen in erster Reihe: beim Theater des Königs — Mohun und Hart. Schon vor den Bürgerkriegen hatten sie sich die Sporen verdient, zuerst in Frauenrollen, weil auf der alten englischen Bühne keine Schauspielerin erscheinen durfte — und damit war dem aufstrebenden Talent die vortrefflichste Schule eröffnet. Wer im frühen Jünglingsalter als Julia, Imogen, Desdemona die Zuschauer entzückt hatte, der erwarb als Mann eine bewährte Anwartschaft auf den Hamlet, Lear, Othello. Nicht volle 50 Jahre nach Shakespeare's Tode betrat zum ersten Male eine englische Schaupielerin die Bühne — und jene unersetzliche Schule blieb den jungen Künstlern fortan verschlossen. Hart und Mohun waren Jugendfreunde, Kriegskameraden, Kunstgenossen, sie unterstützten sich durch ihre Leistungen. Mohun glänzte u. A. als Cassius im „Cäsar", Hart als Brutus, ausserdem auch als Heisssporn, Othello. Beim Theater des Herzogs von York nahm Thomas Betterton den ersten Platz ein mit seiner staunenswerthen Vielseitigkeit: er gab den Hamlet und Heinrich VIII., den Heisssporn und Lear, den Macbeth und Falstaff — darum nannte ihn das Volk „den unfehlbaren Tom". Er starb 1710, und ihm wurde ein Grab in Westminster. Sein würdiger Schüler war Booth, den die gründlichste klassische Bildung unterstützte. Er stand zu Betterton in

dem Verhältniss des Sohnes zum Vater, dem er die wärmste Verehrung zollte; aber sklavische Nachahmung konnte seiner Genialität nicht genügen: so wusste er denn die Eigenschaften des Meisters der eignen Persönlichkeit anzupassen. Seine Darstellung des Geistes im Hamlet gilt als unübertroffen — vor und nach ihm. Wie ein luftiger Schemen, und doch in majestätischer Haltung, glitt er dahin; feierlich und tiefmelodisch erklang seine Rede, den Dänenprinzen nicht minder erschütternd als jeden Zuschauer. Booth spielte ausserdem den Lear, Othello, Heinrich VIII., den Brutus und Heisssporn — einmal sogar, auf Königin Anna's besonderen Wunsch, den Falstaff. Mit Feuer und Kraft verband er tadellosen Vortrag, würdevolles Spiel und schuf stets ein festumgränztes Charakterbild. Neben ihm stand Wilks mit geistiger Lebendigkeit, sicherm Anstand, feinem Takt; seine Rollen waren: Hamlet, Macduff, Prinz Heinz, Edgar im Lear. Quin und Colley Cibber glänzten in humoristischer Darstellung. Booth starb 1732, Wilks 4 Jahre später — aber Keiner war da, in ihre Stellen zu treten. So übernahmen denn Quin und Cibber, deren Begabung sie der Komödie zuwies, nunmehr die grossen Rollen der Tragödie. Das war mehr als bedenklich, weil es nahe lag, dass sie zu künstlichen Mitteln griffen, wo ihre natürlichen Mittel nicht ausreichten. Und da nun einmal unter den Blinden der Einäugige König ist, so galt jetzt Quin, der berühmte Falstaff, für den ersten tragischen Schauspieler England's. Die Folgen blieben nicht aus. Affectirter Vortrag machte sich geltend, mit singend-einförmigem Tonfall, starkes Erheben und plötzliches Sinkenlassen der Stimme; Gesten und Gesichtsausdruck mussten gleichermassen gesteigert werden, um den Einklang nicht vermissen zu lassen. Solche Künstelei übte freilich ihre Wirkung auf die Menge; aber die echte Kunst richtiger Betonung, massvollen Mienenspiels war abhanden gekommen.

Da erschien Garrick mit der Legitimation des Genie's: er diente nicht von der Pike auf, er war der fertige Meister, ungezwungen im Vortrag wie im Spiel, und grade darum Alle bezwingend. Durch Einfachheit und Wahrheit ersetzte er Uebertreibung und Grimasse, die Todesmomente hatte der Blick des Seelenkenners dem Leben abgelauscht. Ihm galt Hamlet's Vorschrift, die Geberde dem Wort, das Wort der Geberde anzupassen, und die Bescheidenheit der Natur nicht zu überschreiten. Quin, als er Garrick zum ersten Male spielen sah, meinte missmuthig: „Wenn der junge Mensch auf dem rechten Wege ist, dann waren wir Andern auf dem falschen.“ Der alte Colley Cibber sprach wegwerfend über ihn bei Mrs. Bracegirdle,

welche seit 30 Jahren die Bühne verlassen hatte. Sie erwiderte lachend: „Ei, ei, Cibber, das klingt ja fast wie Neid! Den allgemeinen Beifall gewinnt doch Keiner so bald ohne eigenes Verdienst.“ Colley besann sich einen Augenblick, dann sagte er: „Wahrhaftig, Bracey, ich glaube, du triffst es. Der junge Mann hat Schick.“ — Wir besitzen aber auch den Ausspruch eines deutschen Berichterstatters, von dem Gervinus rühmt, dass es ihm zur Natur geworden war, den Maassstab des reinsten, mathematisch-gebildeten Verstandes an alle Dinge anzulegen, dass er möglich machte, was er selber unmöglich nannte: der verschwindenden Kunstleistung des Schauspielers durch seine Schilderung eine Dauer und Unsterblichkeit zu geben. Dieser Berichterstatter ist Georg Christoph Lichtenberg, der Göttinger Humorist, und diess ist sein Urtheil: — Das Aeussere Garrick's zeigt sich vollendet in Ebenmaass, Bewegung, Sicherheit, Anstand; überall eine unbeschreiblich gefällige Leichtigkeit, und doch die Gabe zu individualisiren im höchsten Maasse, niemals ein ängstliches Bestreben zu gefallen — so erscheint er unter den Uebrigen wie ein Mensch unter Marionetten. Und nun die Schilderung des Prinzen Hamlet auf der Terrasse zu Helsingör. Das Theater ist dunkel, die dichtgedrängte Versammlung lauscht in athemloser Spannung. Mit Horatio und Marcellus erscheint Hamlet; die Arme hoch untergeschlagen, den Hut tief in die Augen gedrückt, geht er auf und ab in der kalten Nacht und wendet dem Zuschauer eben den Rücken zu, als Horatio ruft:

O seht, mein Prinz, es kommt!

indem er nach rechts deutet, wo der Geist schon unbeweglich hingepflanzt steht, ehe man ihn noch gewahr wurde. Hamlet, auf die Worte, wirft sich herum, stürzt im selben Augenblick ein paar Schritte mit brechenden Knieen zurück, der Hut entfällt ihm, seine Arme sind fast ausgestreckt, die linke Hand so hoch als der Kopf, der rechte Arm mehr gebogen, die Hand niedriger, die Finger auseinander, der Mund geöffnet — so steht er in einem grossen Schritt erstarrt, von den Freunden unterstützt, die ihn aufrecht halten; das Entsetzen in seinen Mienen packt jeden Zuschauer. Endlich spricht er, nicht mit dem Anfang, sondern mit dem Ende eines Athemzugs:

Engel und Boten Gottes, steht uns bei!

Der Geist winkt ihm, die Freunde warnen, sie halten ihn fest, er arbeitet, sich zu befreien, die Augen stets nach dem Geiste starrend, während er den Gefährten antwortet. Als sie es ihm zu lange machen, wendet er auch das Gesicht nach ihnen, reisst sich heftig

los und zieht mit einer Schnelligkeit, welche Schaudern weckt, den Degen wider sie:

> Den mach' ich zum Gespenst, der mich zurückhält! —
> Ich sage: fort!

Dann legt er den Degen aus gegen den Geist:

> Voran! Ich folge dir!

und der Geist schreitet über die Bühne. Hamlet steht noch immer still mit vorgehaltenem Degen, um mehr Entfernung zu gewinnen; endlich, als die Erscheinung schon nicht mehr gesehen wird, beginnt er, ihr langsam zu folgen, steht still und geht wieder weiter, immer mit ausgelegtem Degen, die Augen starr nach dem Geist, das Haar verwirrt, noch ausser Athem, bis er sich ebenfalls hinter der Scene verliert. Die Zuschauer athmen auf, wie vom Alpdruck befreit: ihr Gefühl wird laut in ungemessenem Beifall. Und das war wenige Monate vorher, ehe der sechzigjährige Garrick auf immer von der Bühne schied. Lichtenberg ehrt des Künstlers innerliches und äusserliches Gestaltungsvermögen noch durch das treffende Wort: „Seine beiden nahen Geistesverwandten sind Shakespeare und Hogarth.“ Man hat Garrick's Ruhm schmälern wollen durch den Vorwurf, dass er des Beifalls bedurfte zur vollen Entfaltung seiner Meisterschaft. Die Thatsache ist richtig, der Vorwurf ungerecht. Keine Kunst wirkt so unmittelbar auf den Menschen als die Schauspielkunst, denn sie wirkt nicht durch den Schein des Lebens, sondern durch das Leben selbst; und weil ihre Schöpfung hin ist in dem Augenblick, der sie schuf, so wird die augenblickliche Würdigung derselben zur Nothwendigkeit. Dem Künstler, der sein eigenes Selbst einsetzt, muss die Wirkung fühlbar werden, die er hervorbringt: einem kalten Zuschauerkreise gegenüber erkaltet auch die Schaffensglut — darum ist hier berechtigter Beifall die berechtigte Forderung. — Was Garrick angebahnt hatte als Darsteller, das wusste er als Bühnenleiter tiefer und weiter zu begründen. Den allgemeinen Werth der englischen Schauspielkunst würdigte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Lodovico Riccoboni, der Reformator des italienischen Theaters, welcher schon vor der deutschen Frau Neuberin den Arlechino von der Bühne verbannte: er erklärte, dass die besten Schauspieler Italiens und Frankreichs von den englischen weit übertroffen würden.

Garrick trat auf, als die Kunst im Verfall war; an die bessere Vergangenheit konnte er nicht aus eigner Wahrnehmung anknüpfen: Shakespeare war es, der ihm mit den theoretischen Lehren zugleich

die praktischen Aufgaben darbot. So wird uns die Frage nahe gelegt: Wie hatte die Bühne Shakespeare's Schauspiele behandelt seit dem Tode des Dichters? — Ueber das erste Vierteljahrhundert bis zu den Bürgerkriegen und über die folgenden kunstfeindlichen Jahre bis zur Restauration fehlen genaue Angaben; sicher ist, dass Shakespeare während dieses Zeitabschnittes nicht von der Bühne verschwand, wenn er auch durch die Maskenspiele mehr in den Hintergrund gedrängt werden mochte. Nach der Restauration sind die Verhältnisse völlig andre geworden: neue Kunstprinzipien, neue Bühnenleitung, neues Publikum. Aus Frankreich wird nach England französischer Styl übertragen, dessen Bezeichnung als „correct“ und „klassisch“ fast wie Ironie klingt; er dient den Kunstrichtern zum Massstabe, nach welchem die Schöpfungen der Gegenwart wie der Vergangenheit gemessen werden. Zugleich findet das mehr als leichtfertige Treiben des Hofes sein Spiegelbild in den Erzeugnissen der Bühnendichter, d. h. jenes wie diese überschreiten jede Gränze. Erst am Ende des Jahrhunderts (1697) schreibt Jeremias Collier gegen die Zügellosigkeit des Drama's und seiner Darsteller, das Publikum und König Wilhelm treten auf seine Seite, und von dieser Zeit an beginnt wieder ein besserer Ton auf der englischen Bühne heimisch zu werden. — Indessen hatten die Poeten der neuen Zeit gar fleissig aus der alten Lebensquelle geschöpft: bis zu Garrick's Zeit finden sich 37 Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke verzeichnet. Davon entstanden nur zwei vor der Restauration, die übrigen vertheilen sich gleichmässig auf das Ende des siebenzehnten und den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts; bis zum Tode Garrick's kommen dann noch 31 neue hinzu. Das ergibt im Ganzen 68 nachweisbare Shakespeare-Bearbeitungen von 45 Verfassern, und etwa 58 derselben wurden aufgeführt. Nur 5 Stücke Shakespeare's erfuhren keine Bearbeitung – nicht etwa, weil man sie einer solchen unwerth erachtet hätte, im Gegentheil: sie erschienen immer noch bühnengerecht. Diese 5 Stücke sind: Ende gut, Alles gut; Was ihr wollt; — König Johann; König Heinrich VIII.; — und Othello; eine Bearbeitung des Hamlet erfolgte erst 1771, ohne sich auf der Bühne behaupten zu können. — Shakespeare-Vergötterer haben öfter erklärt, dass jede Bearbeitung des Dichters vom Uebel, dass jedes seiner Worte unantastbar sei für die Ewigkeit. Solche Uebertreibung richtet sich selbst. Wenn ein Dichter fortlebt durch Jahrhunderte im Herzen der Gebildeten seiner Nation und fremder Nationen, so ist das ein Anderes, als wenn er dem Volke lebendig bleiben *soll in unmittelbarer* Ansprache von den Brettern herab. Shakespeare

war ein Bühnenverständiger im höchsten Sinne — gewiss! aber er schrieb und konnte nur schreiben für seine Bühne, für sein Publikum, er würde Manches anders geschrieben haben für eine andre Bühne, für ein andres Publikum, eben weil er wollte, dass seine Stücke lebendig wirkten. Darum werden die Nachlebenden bei der Darstellung dasjenige ändern oder ausscheiden, was für sie wirkungslos bleiben, oder gar das Gegentheil der beabsichtigten Wirkung erzielen muss, nachdem die Verhältnisse sich geändert haben. Auch die Eintheilung in Akte darf nicht gesetzloser Willkür folgen, vielmehr wird durch sie die Gliederung der Handlung, somit hier oder dort eine Aenderung bedingt. Wo bei dem Allen die richtige Gränze liegt, darüber wird man freilich stets streiten können, und ein Unglück war es, dass Takt und Geschmack der Restaurationsdichter, welche Shakespeare zu restauriren unternahmen, einer völlig verkehrten Richtung folgte. Auch für England hatte Johann Ballhorn nicht umsonst gelebt! — So zeigen denn die Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke eine bunte Musterkarte, worin Ueberflüssiges und Verwerfliches sich nur allzubreit macht: sie gehen von der einfachen schonenden Bühnen-Einrichtung bis zur maass- und rücksichtslosen Umschmelzung in Stoff und Form. — Als sich nach der Restauration die beiden neuen Theater aufthaten, wurden von ihnen nur etwa 8 Shakespeare'sche Stücke neu einstudirt. Die Gesellschaft des Königs brachte 3: Heinrich IV. Theil I, Julius Cäsar, Othello; die Gesellschaft des Herzogs dagegen 5: Heinrich VIII., Romeo und Julie, Lear, Macbeth, Hamlet. Also die fünf sogenannten grossen Tragödien, zwei Historien und eines der römischen Stücke sollten ihre Lebenskraft auch unter den ungünstigen Verhältnissen der neuen Zeit bewähren. Mit Ausnahme des Macbeth, wurde den übrigen der Originaltext zu Grunde gelegt, welcher immerhin für die Darstellung eingerichtet sein mag. Den Macbeth hatte der Leiter des Herzogstheaters, Sir William Davenant, zu einem glänzenden Spektakelstück umgearbeitet, mit Musik, Tanz, Gesang und einem Chor von etwa fünfzig Hexen. Fast jede Scene entfernt sich vom Original; Act IV. bringt ein Zwiegespräch Macbeth's mit seiner Gemahlin, welche an Gewissensbissen leidet und ihn dringend aber vergebens auffordert, der Krone zu entsagen; da erscheint der Geist König Duncan's, die entsetzte Lady wird von ihren Frauen hinausgeführt, Macbeth aber spricht, ihr nachblickend:

Der Tod des Duncan warf sie krank danieder,
Der Tod *des Malcolm* heilt die Krankheit wieder.

Kein Mittel dient für Natternbiss so gut,
Das Gift zu sänftigen, als Natternblut.

Ohne Zweifel sollte hier eine vermittelnde Brücke geschlagen werden von der Bankettscene im III. zur Nachtwandelscene im V. Akt. — Romeo und Julie fand demnächst in dem Bearbeiter James Howard einen Menschenfreund, welcher beiden Liebenden das Leben schenkte, und Davenant hatte den eigenthümlichen Geschmack, diese Tragikomödie mit der Tragödie abwechselnd geben zu lassen; dann aber verschwanden beide auf lange Zeit vom Repertoire. Andre Stücke — in Bearbeitungen oder im Original — können sich nicht dauernd erhalten haben, denn es wird ausdrücklich bemerkt, dass während der zwanzigjährigen Theaterleitung von Booth, Wilkes und Cibber (1712—1732) nur 8—9 Shakespeare'sche Schauspiele im Besitz der Bühne waren: eben die obengenannten, einstudirt nach der Restauration, wenn wir Romeo und Julie mit Heinrich IV. Theil 2 vertauschen und Mass für Mass oder Timon von Athen hinzunehmen. Mrs. Pritchard begründete 1735 ihren Ruf als Rosalinde in Wie es euch gefällt; Richard II. wurde 1738 zu Coventgarden wieder vorgeführt; und Ende gut, Alles gut fand 1741, nach fast hundertjähriger Ruhe, eine beifällige Aufnahme.

Dies war etwa der Stand des Shakespeare-Repertoire's zu der Zeit als Garrick mit James Lacy zusammen die Leitung des Drurylane-Theaters übernahm. Garrick brachte sein Shakespeare-Repertoire auf 25 Stücke (ungerechnet 2, die als Opern vorkamen), und darunter wurden mindestens 8 erst durch ihn der Bühne wiedergewonnen. Das Interesse des Schauspielers war dabei nicht vorwiegend, denn er selbst wirkte nur mit in 15 von diesen Stücken; in vieren derselben wechselte er die Rollen, sodass sich die Zahl seiner Shakespeare-Rollen überhaupt auf 19 stellt, nämlich: Dr. Cajus (Lustige Weiber von Windsor), Benedict (Viel Lärm um Nichts), Leontes (Wintermärchen) — König Johann und der Bastard Faulconbridge, Heisssporn Percy, König Heinrich IV. (im 2. Theil), der Chorus (in Heinrich V.), Richard III. — Antonius (in Antonius und Cleopatra), Posthumus (Cymbeline), Lear, Macbeth, Romeo und Mercutio, Othello und Jago, Hamlet und der Geist. Zweifelhaft ist es, ob er in der ersten Zeit auch den Cassius im Julius Cäsar spielte, dessen sorgfältiges Charakterbild nach dem Bayle'schen Geschichtswerk eigenhändig von ihm aufgezeichnet wurde. Von den 25 Stücken gab er in jeder Saison 17 bis 18; da aber die Saison nur vom Herbst bis zum Frühjahr währte, etwa 35 Wochen, so kam durchschnittlich auf jede zweite Woche Shakespeare einmal, abgesehen

von den Wiederholungen. Die Stücke, welche Garrick nicht aufführen liess, waren: Liebesleid und Lust, Komödie der Irrungen, Troilus und Cressida, Richard II., Heinrich VI. — Titus Andronicus und Julius Caesar. Diese wurden indess auf andern Bühnen gegeben oder sie waren da wenigstens gegeben worden, mit alleiniger Ausnahme der Komödie Liebesleid und Lust; sie bleibt das einzige Shakespearestück, welches — soviel sich ersehen lässt — nach dem Tode des Dichters niemals wieder auf die Bühne gelangte. — Zu dem Verdienste der beträchtlichen Erweiterung des Shakespeare-Repertoire's gesellte Garrick das fernere, dass er überall auf den Originaltext zurückging. Er trat damit oft Anschauungen entgegen, welche im Verlaufe von 80 Jahren Wurzel geschlagen hatten, und deshalb darf man ihn minder hart beurtheilen, wenn ihm wiederholt der Muth fehlte, die Consequenzen des richtigen Grundsatzes zu verfolgen, wenn er ungehörige Einzelheiten beibehielt, weil sie eben dem Publikum vertraut geworden waren. Wie wenig selbst die Schauspieler sich um den Originaltext kümmerten, das bewies die erste Aufführung des Macbeth, statt der Davenant'schen Bearbeitung, welche seit der Restauration allein die Bühne beherrscht hatte. Als im V. Acte auf Schloss Dunsinan Garrick-Macbeth den bestürzten Diener mit den Worten des Originals andonnerte:

Der Teufel brenn' dich schwarz, milchblasser Schuft!
Woher dein Gänseblick? —

da fragte ihn Quin, selbst ein Macbeth-Darsteller: „Wie er denn zu diesen seltsamen, ungeheuerlichen Ausdrücken gekommen sei?" und Mrs. Pritchard, die berühmte Tragödin, hatte von dem Shakespeareschen Stücke niemals etwas gelesen, als jetzt ihre ausgeschriebene Rolle der Lady. Garrick wagte übrigens nicht, die Davenant'schen Hexenchöre zu beseitigen, spätere Theaterleiter, u. A. William Macready, wagten das ebensowenig, und diese wunderliche Restaurations-Arabeske erhielt sich bis zur Gegenwart auf der englischen Bühne. Für den sterbenden Macbeth hatte Garrick eine längere Rede hinzugefügt. Im König Lear entschied er sich, nach reiflicher Ueberlegung dafür, die Aenderung von Nahum Tate beizubehalten, welcher ein Liebesverhältniss zwischen Cordelia und Edgar erfand und den Narren beseitigte. Diesen letzteren wollte er wieder aufnehmen, nur das Bedenken hielt ihn ab, es könnte durch die Zwischenreden des Narren der Lear selbst benachtheiligt werden. Allerdings war das Originalstück gleich nach der Restauration auf dem Repertoire nicht zu halten gewesen. Auch die 7 Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke von Garrick's Hand treten dem Dichter

mannigfach zu nahe. Der Sturm und der Sommernachtstraum welche im Original keine Aufführung mehr fanden, wurden zu Oper umgearbeitet. Vom Wintermärchen nahm er den zweiten The (Act IV. und V.) und machte daraus ein dreiactiges Stück, desse Schwerpunkt das Hirtenleben bildet. Die bezähmte Wider spänstige wurde in 3 Acte zusammengedrängt. Aus seinen letzte Lebensjahren stammt die nie gedruckte Hamlet-Bearbeitung, welch das Publikum nur aus Achtung vor dem Bearbeiter so lange duldet als dieser lebte: man war namentlich mit dem Fortbleiben de Todtengräber nicht einverstanden. Cymbeline erhielt lediglic eine Bühnen-Einrichtung, welche vielfach kürzt und mehrfach zu sammenlegt. Romeo und Julie erfuhr tiefergreifende Aenderunge Julia zählt 18 Jahre statt 14; Romeo's Leidenschaft für Rosalin ist beseitigt, er liebt Julia bereits als das Stück beginnt; Act Scene 1 zeigt das Innere einer Kirche und Juliens Bestattung, v einem Grabgesang begleitet. Nachdem Romeo das Gift getrunk folgt noch eine Scene zwischen ihm und Julia, welche sich mit d Original in folgender Weise verbindet:

Romeo

(die Gift-Phiole in der Hand).

Komm, bittrer Führer, widriger Gefährt'!
Verzweifelter Pilot! Nun treib' auf einmal
Mein sturmerkranktes Schiff in Felsenbrandung!
Nicht mehr! Dies meiner Julia! Sendet, Augen,
Den letzten Blick! (Er trinkt das Gift.) Nun schliesset euch zum letzten
Umfangen, Arme! Und besiegelt, Lippen,
Des Athems Pforte mit getreuem Kuss!
Still! Sie athmet — sie regt sich!

Julia (erwachend).

Wo bin ich? Wer hilft m

Romeo.

Sie spricht — sie lebt! Wir dürfen glücklich sein!
Jetzt lohnt mein guter Stern mir überreich
All das erlitt'ne Leid! Julia, steh auf:
Aus diesem Schlund des Tods, dem Haus des Schrecken
Entführ' ich dich in deines Romeo's Arm!
Von deinen Lippen strömt ein frischer Hauch,
Zum Leben ruft er dich zurück, zur Liebe!

(Er ergreift ihre Hand.)

Julia.

Himmel! Wie kalt! — Und wer bist du?

Romeo.

Dein Gatte,
Dein Romeo bin ich, Julia; aus Verzweiflung
Erwacht zur höchsten Lust. Komm, fort von hier,
Und lass uns fliehn zusammen! (Er hilft ihr herabsteigen.)

Julia.

Was zwingt ihr mich? Ich thu' es nimmermehr —
Fehlt mir die Kraft auch, steht doch fest der Wille —
Nein, nicht den Paris — Romeo ist mein Gatte —

Romeo.

Ihr Sinn ist wirr — o Himmel, heile sie!
„Romeo — mein Gatte!“ Ich bin der Romeo,
Und keine Macht der Erde noch der Menschen
Zerbricht dies Band, reisst dich von meinem Herzen.

Julia.

Jetzt weiss ich's! Dieser Stimme süsser Zauber
Verscheucht der Seele Schlummer — Alles wird mir
Nun wieder deutlich — O, mein Herr, mein Gatte!
(Sie tritt auf ihn zu und will ihn umarmen.)
Du meidest mich? Lass deine Hand mich fassen,
Von deinen Lippen lass mich Labung kosten —
Was ist das? — Sprich, lass andern Laut mich hören
Als meinen — hier in öder Gruft des Todes —
Sonst schwindelt mir — hilf Romeo! —

Romeo.

O, ich kann nicht,
Mir fehlt die Kraft, und deiner schwachen Hülfe
Bedarf ich. — Tückisch Gift!

Julia.

Was sagt mein Herr?
Gift? Deine Stimme zittert, bleich die Lippen,
Das Auge schwimmt — Tod ist in deinen Zügen!

Romeo.

Du sprichst es aus — ich bin im Kampf mit ihm.
Die Seligkeit, dass ich dich sprechen hörte
Und sah dein Aug' geöffnet — hielt ihn auf
Im jähen Drang, und all mein Sinn war Glück

Und du! — Jetzt stürmt das Gift durch meine Adern,
Mir fehlt die Zeit zum Wort — das Schicksal führte
Mich her, ein allerletzt Fahrwohl zu sagen,
Geliebte, dir, und dann bei dir zu sterben.

Julia.

Zu sterben? Treulos war der Mönch?

Romeo.

Ich weiss nicht.
Dich glaubt' ich todt — bei diesem Anblick sinnlos
(Unsel'ge Hast!) trank ich das Gift und küsste
Die kalten Lippen, fand in deinen Armen
Ein theures Grab, doch in dem Augenblick —

Julia.

Darum erwacht' ich?

Romeo.

Meine Kraft verdorrt!
Der Tod, das Leben — reissen sich um mich,
Doch stärker ist der Tod — dich muss ich lassen!
O grausam, tückisch Loos! Den Himmel von mir —

Julia.

O du bist ausser dir — stütz' dich auf mich.

Romeo.

Stein sind der Väter Herzen, keine Thräne
Schmelzt sie — umsonst das Fürwort der Natur —
Elend die Kinder!

Julia.

O mein brechend Herz!

Romeo.

Sie ist mein Weib — die Herzen sind verbunden —
Capulet, halt' ein — Paris, lass los — reisst nicht
An unsern Herzen so — sie brechen, sie zerspringen —
O Julia! (Er stirbt.)

Julia.

Halt! Um meinetwillen, halt!
Mein Romeo, nur einen Augenblick!
Das Schicksal schliesst im Tod den Ehebund,
Und wir sind eins — uns scheidet keine Macht!

(Sie sinkt ohnmächtig auf Romeo's Leichnam.)

Von hier ab folgt der Text mit geringeren Abweichungen wieder dem Original.

Wenn solche Aenderungen nicht gutzuheissen sind, so muss doch zugestanden werden, dass Goethe 60 Jahre später in seiner Bühnenbearbeitung, die er „einen concentrirten Romeo“ nennt, das Trauerspiel weit schlimmer behandelt hat. — Das Gesammtresultat der Garrick'schen Shakespeare-Arbeiten ist dieses: Garrick's Standpunkt, bei aller Verehrung, die er vor Shakespeare hegte, war doch einfach der des Theaterunternehmers und Bühnenpraktikers. Er änderte nie, bloss um zu ändern, sondern er änderte nur da, wo es ihm durch den Geschmack des Publikums oder durch das Interesse der Bühnenwirkung geboten schien. Diese Gründe lassen sich immer erkennen, wenn sie sich auch nicht immer billigen lassen. Dass er aber den Geschmack seines Publikums eben so genau kannte als die Bühnenwirkung, dafür liegt der Beweis vor: denn seine Bearbeitungen und Einrichtungen fanden fast ohne Ausnahme nachhaltigen Beifall, auch jetzt noch macht man von ihnen Gebrauch.

Unser Endurtheil wird lauten: Shakespeare war der Unsterblichkeit sicher ohne Garrick; Garrick war es vielleicht ohne Shakespeare; dass beide sich fanden, war eine Gunst des Schicksals für beide.

Jahresbericht für 1872—73.

Vorgetragen in der Jahres-Versammlung zu Weimar am 23. April 1873

von

H. Ulrici.

Der gediegene interessante Vortrag, den wir so eben vernommen und für den dem verehrten Herrn Redner unsern allerwärmsten Dank darzubringen Sie mir gewiss einstimmig gestatten, liefert einen neuen Beweis, mit welchem Eifer fortwährend die Dichtungen Shakespeare's bei uns studirt, und nach den verschiedensten Seiten, die sie darbieten, in Betracht gezogen werden. Wir wünschten nur, dass dieser Eifer, diese Liebe und Verehrung auch praktisch mehr als bisher sich bethätigen möge durch grössere Betheiligung an unsrer Gesellschaft und ihren Bestrebungen. Die Zahl unsrer Mitglieder hat sich zwar, trotz des Kriegsjahrs und seiner Folgen, nicht wesentlich vermindert; sie beträgt gegenwärtig 178; — indess ist sie doch seit 1869, wenn auch unerheblich, gefallen.

Aehnlich steht es mit unsern Finanzen. Unsre Kassenrechnung für das Jahr 1872 schliesst ab mit einem Ueberschuss von 6 Thlrn. 13 Sgr. 9 Pf. Unter den Einnahmen aber steht ein Posten von 203 Thlr. 15 Sgr. „ausserordentlicher freiwilliger Beiträge", ohne den wir allerdings ein Deficit haben würden. Allein die Sorge für die Zukunft, die uns darob beschleichen könnte, ist uns vom Herzen genommen durch eine neue reiche Gabe (von 200 Thlr.), die unsre allerdurchlauchtigste Lady Patroness, Ihre Königl. Hoheit die Frau Grossherzogin, uns wiederum gnädigst bewilligt hat. Es ist nur eine einfache Pflicht, die ich mit freudigem Herzen erfülle, wenn ich hier an dieser Stelle im Namen der Gesellschaft Ihrer Königl.

Hoheit unsern tiefgefühlten Dank ausspreche. — Dazu kommt eine Summe von 50 Friedrichsd'or, welche Herr Buchhändler Georg Reimer nach contractlicher Bestimmung uns zu zahlen hatte, aber früher als er verpflichtet war entrichtet hat. In Folge dieser — freilich „ausserordentlichen" — Zuschüsse gestaltet sich unsre Finanzlage für das laufende Jahr günstiger als in früheren Jahren. —

Auf unsre Bibliothek ist 1872 die Summe von 77 Thlrn. 6 Sgr. verwendet worden. Wir besitzen gegenwärtig ca. 500 Bände. Ich glaube daher nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, dass sie schon jetzt eine der reichhaltigsten Shakespeare-Bibliotheken in Deutschland ist. Sie zeichnet sich noch dadurch vor allen andern aus, dass sie jedem Mitgliede der Gesellschaft auf dem leichtesten und geradesten Wege zugänglich ist.

Was unsre Wirksamkeit während des Jahres betrifft, so kann ich leider nicht sowohl von Thaten, als vielmehr nur von unsern Bemühungen, für die Zwecke der Gesellschaft thätig zu sein, berichten. Wir hatten, wie ich Ihnen im vorigen Jahresbericht mittheilte, den Beschluss gefasst, eine sogenannte Variorum Edition der Shakespeareschen Dramen (mit oder ohne Text) herauszugeben, d. h. in grösstmöglicher Vollständigkeit alles Brauchbare zusammen zu stellen, was bisher auf dem Felde der Kritik, der Emendation, der Erklärung und Erläuterung der Dichtungen Shakespeare's von englischen, deutschen, französischen Gelehrten geleistet worden ist. Wir glaubten und sind noch immer überzeugt, dass ein solches Werk ein wirkliches Bedürfniss für das eindringende gründliche Studium Shakespeare's ist. Gleichwohl ist es uns nicht gelungen, einen Verleger für dasselbe zu finden. Wir sind vor mehreren grossen Thüren, an denen wir anklopften, abgewiesen worden mit der überall gleichlautenden Erklärung, dass unter den gegenwärtigen Verhältnissen, bei den so enorm gestiegenen Druckkosten, gegenüber der so entschieden vorherrschend praktisch-realistischen Richtung unsrer Zeit, ein so theures Werk kaum 100 Käufer in Deutschland finden würde. Auf eigene Kosten und Gefahr unsern Plan in Angriff zu nehmen, verbietet uns, wie der Rechnungsabschluss ergiebt, der Stand unsrer Finanzen. Wir müssen ihn daher, vorläufig wenigstens, fallen lassen. Indess kommen wir doch keineswegs mit leeren Händen. Der achte Band unsres Jahrbuchs — dessen Fertigstellung nur durch äussere zufällige Umstände (durch den Buchdrucker-Strike) verzögert worden, wird in ca. 14 Tagen ausgegeben werden, und sicherlich in demselben Maasse, wie seine Vorgänger, allen Anforderungen, die billiger Weise erhoben werden können, volle Genüge thun. — Ob es nicht vielleicht zweck-

mässiger sein dürfte, das Jahrbuch, statt wie bisher in Einem B:
in zweimonatlichen oder vierteljährigen Heften (journalartig)
scheinen zu lassen, ist eine Frage, die wir in den letzten Vorst:
sitzungen eingehend discutirt haben, über die wir aber noch
zu einer definitiven Antwort gelangt sind.

Schliesslich zeige ich Ihnen an, dass wir beschlossen h
die ausgezeichneten englischen Shakespeare-Gelehrten, Mr. Stau
Mr. Clark und Mr. Wright, und die hochverdienten Schausp
Jubilare, die Herren Döring und Laroche, zu Ehrenmitgliedern u
Gesellschaft zu ernennen, — ein Beschluss, zu dem wir Ihre
stimmung gewiss zu sein glauben.

Bericht über die Jahresversammlung zu Weimar

am 23. April 1873.

Die neunte Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wurde am obengenannten Tage zu Weimar abgehalten und durch den (vorstehend abgedruckten) Festvortrag des Herrn Freiherrn Vincke über Shakespeare und Garrick eingeleitet. Der Herr Präsident Professor Dr. Ulrici erstattete hierauf den Jahresbericht, welcher ein im Ganzen befriedigendes Bild von dem Stande und den Verhältnissen der Gesellschaft gab. Bezüglich der Rechnungsprüfung und Entlastung wurde beschlossen, das übliche Verfahren innezuhalten. Sodann wurden die statutenmässig ausscheidenden vier Vorstandsmitglieder durch Acclamation wieder gewählt und auf Vorschlag des Vorstandes Weimar zum Ort der nächstjährigen Versammlung bestimmt. Endlich gelangte ein Antrag des Herrn Professor Dr. Leo zur Annahme, dass von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft für die Studirenden der Berliner Akademie für moderne Philologie ein alle zwei Jahre zu vertheilender Preis für die beste Lösung einer von der Gesellschaft zu stellenden Preisaufgabe gestiftet werden solle. Mit der Ausführung dieses Beschlusses wurde eine Kommission betraut, zu deren Mitgliedern ausser dem Antragsteller die Herren Professor Dr. Ulrici und Professor Dr. Elze erwählt wurden. Das Jahrbuch (Band VIII.) konnte diesmal nicht zur Vertheilung kommen, weil durch den Setzer-Strike das rechtzeitige Erscheinen desselben unmöglich gemacht worden war, doch wurde die demnächstige Versendung in sichere Aussicht gestellt. Noch ist zu erwähnen, dass in Gemässheit eines Vorstandsbeschlusses die Herren Professor Dr. Ulrici, Kommerzienrath Oechelhäuser und Professor Dr. Leo es übernahmen, die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft bei der am 31. Mai 1873 zu Dresden Statt findenden hundertjährigen Geburtstagsfeier Ludwig Tieck's zu vertreten.

Ist Troilus und Cressida Comedy oder Tragedy oder History?

Von

H. Ulrici.

Bekanntlich existirt von Troilus und Cressida eine Quartausgabe aus dem Jahre 1609. Auf dem Titelblatt derselben ist das Stück als „Historie“ bezeichnet, in der Vorrede dagegen wird es zu den „Comedies“ gerechnet, und in der Folio von 1623, in der es zwischen den historischen Dramen und den Tragödien steht, heisst es „Tragedie.“ Da Heminge und Condell, die Freunde und Genossen Shakespeare's, wissen mussten oder doch wissen konnten, welchen Namen der Dichter selbst seinem Werke gegeben, so würde ihre Bezeichnung desselben die Frage entscheiden, wenn nicht aus den verschiedenen Signaturen der Druckbogen sich klärlich ergäbe, dass das Stück zwischen König Johann (der letzten „Historie“) und Coriolan (der ersten „Tragedie“) erst später nach vollendetem Druck eingeschoben worden ist. Der Grund dieser auffallenden Erscheinung lässt sich natürlich nicht mehr ermitteln; es ist müssig, sich in Hypothesen darüber zu ergehen. Genug, Heminge und Condell sahen sich genöthigt, dem Stücke noch nachträglich einen Platz anzuweisen, und sie wählten denjenigen, der nach der Lage der Dinge, d. h. der Signaturenreihe, Bogenfolge und Bogenfaltung, der passendste sein mochte. Diese rein äusserlichen Gesichtspunkte bei ihrer Wahl obwalten zu lassen, waren sie insofern einigermaassen berechtigt, als das Drama nach Inhalt und Form so eigenthümlicher Natur ist, dass sich darüber streiten lässt, zu welcher Gattung es gehöre, und dass ja auch der Herausgeber der Quartausgabe nicht wusste, ob es zu den Historien oder den Komödien zu zählen sei. Natürlich musste es einen dem ihm angewiesenen Platze entsprechenden Namen erhalten; und da

mochte ihnen der Name Tragedie immerhin noch passender scheinen, als der Titel Historie, unter dem es in der (wahrscheinlich gestohlenen) Quartausgabe veröffentlicht war.

Unter diesen Umständen ist die obige Frage nicht nur erlaubt und für den Aesthetiker von Bedeutung, sondern es knüpft sich an die Entscheidung derselben die interessante weitere Frage, ob wir berechtigt seien, anzunehmen, dass Shakespeare zur Abfassung des Stückes von einer parodisch-satirischen Tendenz, wenn auch nur als beiläufigem Nebenmotiv, veranlasst worden sei.

Bisher ist Troilus und Cressida von den meisten Kritikern als Komödie betrachtet worden. Hertzberg in der Einleitung zu seiner trefflichen Uebersetzung des Stücks bestreitet diese Ansicht, und er erklärt es für ein „ernstes" Drama, in das der Dichter nur eine Anzahl komischer Scenen eingeflochten habe. Natürlich leugnet er demgemäss auch die parodisch-satirische Tendenz, wenigstens soweit sie gegen das Alterthum und namentlich gegen Homer gerichtet sein solle.

Es versteht sich von selbst, dass er in letzterm Punkte Recht hat, wenn seine Prämisse richtig ist; denn von einem „ernsten" Drama ist das parodisch-satirische Element nothwendig ausgeschlossen. Aber eben diese Prämisse muss ich meinerseits bestreiten, und glaube nachweisen zu können, dass Shakespeare, wenn er auch das Stück nicht ausdrücklich als Komödie bezeichnet haben sollte, ihm doch absichtlich ein komisches Gepräge aufgedrückt hat.

Für die Entscheidung dieser Streitfrage ist es gleichgültig, aus welchen Quellen Shakespeare den Stoff geschöpft, ob er die homerische Dichtung gekannt, ob er bei seiner Arbeit an Ben Jonson und dessen Bemühungen für die sogenannte Renaissance der Kunst und Poesie gedacht habe oder nicht. Die Frage ist rein und einfach aus Inhalt und Form des Stückes selbst, aus der Fassung der Charaktere, der Führung der Action, der Sprache und der Composition des Ganzen heraus zu beantworten.

Da erscheint es nun zunächst doch höchst auffallend, dass Shakespeare den Thersites — der mit der Geschichte von Troilus und Cressida durchaus nichts zu schaffen hat, den er daher weder bei Chaucer (seiner anerkannt ersten und vornehmsten Quelle), noch bei dessen Vorgängern und Nachfolgern vorfand, und dessen er auch für die eingeflochtene Darstellung der Kriegsereignisse und Kampfesscenen durchaus nicht bedurfte — nicht nur herbeigezogen, sondern ihm, der offenbar nur den Clown des Stücks spielt, einen so grossen Raum im Ganzen zugewiesen hat. Man liebt es heutzutage, Alles

wo möglich mit Zahlen zu belegen und durch Rechenexempel zu beweisen. Ich habe mir daher die Mühe nicht verdriessen lassen, die Zeilen, welche nach der Globe Edition auf die Rolle des Thersites und die des Troilus fallen, zusammenzuzählen. Ist meine Rechnung richtig, so kommen auf Thersites' Part 288, auf Troilus' 415 Zeilen. Thersites' Antheil steigert sich aber noch erheblich durch den Umstand, dass er stets in Prosa, Troilus dagegen meist in Versen spricht, die Verse aber um $^1/_4$ bis $^1/_3$ weniger Raum einnehmen als die Prosastellen des Drucks. Thersites' Rolle ist also höchstens um $^1/_4$ kleiner als die des Troilus, der durch den Titel des Stücks als der Held desselben bezeichnet ist.

Aber Shakespeare begnügte sich nicht, das Drama, obwohl der Stoff desselben nicht den geringsten Anlass dazu bot, mit der breit ausgeführten Rolle eines Clown zu beschenken, — auch Pandarus, der ebenfalls eine verhältnissmässig grosse Rolle spielt, ist augenfällig eine durch und durch komische Figur. Dazu hat ihn Shakespeare erst gemacht. Weder bei Chaucer noch in einer der anderweitigen mittelalterlichen Quellen erscheint Pandarus als der lächerliche alte Narr, mit dem Helena und Paris, im Grunde auch Cressida ihren Spott treiben, der theils aus Liebhaberei, theils aus angeborner Lascivität das Kupplerhandwerk betreibt, es an seiner eigenen Nichte ausübt, und sich nur darüber beklagt, dass es ihm keinen besseren Lohn einträgt!

Noch bedeutsamer ist eine zweite durchgreifende Charakterumwandlung, eine zweite Abweichung von der mittelalterlichen Tradition (wie von der homerischen Darstellung und der antiken Auffassung), die Shakespeare hinsichtlich der Person des Ajax sich erlaubt hat. Ovid bezeichnet den Nebenbuhler des Achilles zwar einmal als *hebes*, ein andermal als *rudis et sine pectore miles*, der körperliche Kraft, aber keinen Geist besessen. Allein abgesehen von der Frage, ob Shakespeare Ovid's Metamorphosen so genau gekannt habe, dass er dieser einzelnen Stellen sich erinnerte, — bei Shakespeare ist Ajax nicht bloss *hebes*, nicht bloss *rudis*, sondern ein ungeschlachter, ebenso dummer wie aufgeblasener Tölpel. Ulysses nennt ihn einen Hohlkopf, Nestor einen Bullenbeisser, Achilles und Patroclus wie Agamemnon, Ulysses, Nestor, Menelaus, Diomedes treiben ihren Spott mit ihm, — kurz er ist ebenfalls eine entschieden komische Figur, die dritte im Bunde mit Pandarus und Thersites. Die Episode von Hector's Herausforderung der griechischen Helden zu einem ritterlichen Kampfspiel erhält daher durch Ajax's lächerliches Gebahren (infolge der von Ulysses angezettelten Intrigue) ein durchaus

komisches Gepräge. Die ganze Episode aber ist Shakespeare's eigene Erfindung. Aus welchem Grunde hat er sie ersonnen und so breit ausgeführt? warum ist er hier wiederum von seinen Quellen abgewichen? warum setzt er den Ajax, den jene als berühmten Ritter schildern, so tief herab, dass Thersites ihn nicht mit Unrecht einen „ochsigen Bastard von einem Fürsten" nennt? — Hertzberg giebt keinen Grund an; und ich vermag kein anderes Motiv zu entdecken, als — weil es ihm darauf ankam, dem ganzen Drama einen komischen Anstrich zu geben.

Daraus, meine ich, erklärt es sich auch allein, dass nicht nur in jeden Akt irgend eine komische Scene, sondern auch in fast jede Scene ein komisches Element, ein an's Lächerliche streifendes Motiv eingeflochten erscheint. Alle Scenen, in denen Thersites, Pandarus und Ajax einigermaassen hervortreten, erhalten schon dadurch eine komische Färbung. Aber auch die Berathung der griechischen Fürsten (A. I, Sc. 3) gewinnt einen komischen Beigeschmack durch die ganz unmotivirte Ausführlichkeit, mit welcher Ulysses die Possen schildert, die Achill und Patroclus in ihrem Zelt treiben. Oder weiss uns Hertzberg einen Grund anzugeben, warum der edle, „besonnene, scharfsichtige" Ulysses halb und halb sich selbst zum Possenreisser herabsetzt, indem er Achill's und Patroclus' „läppische Witze" nicht, wie sie es verdienten, bloss obenhin und beiläufig erwähnt, sondern mit dramatischer Lebendigkeit darstellt? — Ganz in's Komische ferner fällt der Auftritt vor Achill's Zelte (A. II, Sc. 3), obwohl dabei Agamemnon, Ulysses, Nestor vorzugsweise mitwirken. Der Abschiedsscene zwischen Troilus und Cressida (A. IV, Sc. 4) benimmt Shakespeare den lyrischen Ernst und leidenschaftlichen Schwung, den Ausdruck rührenden Schmerzes nicht nur dadurch, dass er den Pandarus mitspielen lässt, sondern auch durch das Benehmen der Liebenden selbst, die in beständigen Fragen und Zweifeln, Versichern und Betheuern ihrer Treue sich ergehen. Ja, ich bin überzeugt, dass Shakespeare, wiederum abweichend von seinen Quellen, nur darum Achill den Hector in so schmählicher, auch nach mittelalterlichen Begriffen höchst unritterlicher Weise tödten lässt, um dem Falle des trojanischen Helden das tragische Pathos abzustreifen, und dem Drama, das im Ganzen den Charakter eines Intriguenstückes trägt, zu einem entsprechenden Ende zu verhelfen. —

Aller Zweifel aber, meine ich, muss vor einem unbefangenen Urtheil schwinden, wenn man den Schluss des Ganzen vom Standpunkt unsrer Frage in genauere Erwägung zieht. Wie ein Stück endet, ist ja vorzugsweise der Gesichtspunkt, nach welchem der

Unterschied zwischen Trauerspiel, Lustspiel und sogenanntem Schauspiel bestimmt zu werden pflegt. Nun schliesst zwar unser Drama mit dem Falle Hector's und dem Rückzug der Troer unter der Führung des betrogenen Troilus, — also im Sinne der Tragödie oder des ernsten Schauspiels. Aber Shakespeare mildert nicht nur den tragischen Eindruck durch die Muth und Hoffnung athmende Rede, die er dem Troilus in den Mund legt, sondern er sucht ihn offenbar ganz zu verwischen, indem er denselben Pandarus, dessen ganz und gar komisches Gerede und Benehmen das Stück eröffnet, es auch beschliessen lässt. Pandarus, plötzlich ohne allen ersichtlichen Grund mitten auf dem Schlachtfelde erscheinend, den Troilus anrufend, als habe er ihm etwas Wichtiges — man erfährt nicht, was — mitzutheilen, von diesem schnöde abgewiesen, tritt offenbar nur auf, um einen Epilog zu sprechen, welcher lediglich auf das Kupplergeschäft, das er betrieben, sich bezieht, — als habe das ganze Drama nur den Zweck gehabt, an der Geschichte von Troilus und Cressida zu zeigen, wie undankbar und (wegen der ansteckenden Krankheit der Lustseuche) gefährlich es sei, sich mit Kuppelei abzugeben! Ist es denkbar, dass Shakespeare mit einem solchen Epilog ein Stück geschlossen, welches er als Tragödie oder Historie oder im Wesentlichen „ernstes“ Drama gefasst und betrachtet wissen wollte? Wer das behauptet, muss consequenter Weise zugeben, dass der Dichter des Lear und des Sommernachtstraums und der Königsdramen weder einen klaren Begriff vom Tragischen, Komischen und Historischen gehabt, noch überhaupt Ernst und Scherz sicher zu unterscheiden gewusst habe. —

Dem feinen ästhetischen Gefühl Hertzberg's ist der Widerspruch, in welchem dieser Epilog mit seiner Ansicht von unserm Drama steht, natürlich nicht entgangen. Er sucht ihm daher eine Bedeutung zu geben, die den Widerspruch, wenn nicht hebt, doch wesentlich mildert, indem er meint, Shakespeare habe den Epilog nur angefügt, um anzudeuten, dass das Stück nur ein erster Theil sei, dem bald ein zweiter folgen und das ernste (historische?) Gemälde, um das es ihm zu thun gewesen, abschliessen sollte. Er findet diese Absicht des Dichters, wenn auch in auffallend versteckter Weise, doch immerhin erkennbar ausgesprochen in den letzten zehn Versen, — einer Art von Parabase, mit welcher Pandarus seine Zunftgenosssen apostrophirt und das Publikum entlässt. Die Verse lauten:

As many as be here of pander's hall,
Your eyes, half out, weep out at Pandar's fall;

Or if you cannot weep, yet give some groans,
Though not for me, yet for your aching bones.
Brethren and sisters of the hold-door trade,
Some two months hence my will shall here be made:
It should be now, but that my fear is this,
Some galled goose of Winchester would hiss:
Till then I'll sweat and seek about for eases,
And at that time bequeathe you my diseases.

Die seltsame Rede ist nicht unmittelbar verständlich; namentlich die letzten fünf Verse fordern, wie Jeder sieht, den Scharfsinn des Interpreten heraus und bieten Schwierigkeiten, die nicht so leicht zu lösen sind. Hertzberg widerlegt zunächst die bisherige Auslegung derselben. „Pandarus, bemerkt er, haranguirt mit Anspielung auf seinen Namen (pander = Kuppler) die männlichen und weiblichen Genossen seines Gewerbes und verspricht ihnen, er werde in etwa zwei Monaten sein Testament machen; aber er fürchte, eine verletzte Winchester-Gans werde zischen. So wolle er denn bis dahin schwitzen, um seine Krankheit loszuwerden, und sie dann jener saubern Genossenschaft testamentarisch zu vermachen. Nun sagt man, Winchester-Gans bezeichne eine öffentliche Dirne; diese würde sich verletzt fühlen, wenn Pandarus jetzt sein Testament mache; er wolle lieber erst durch eine zweimonatliche Schwitzcur sein Uebel los zu werden suchen. Wir wollen annehmen *Winchester-goose* hätte die angegebene Bedeutung. Welcher Widerspruch läge dann in Pandar's Worten! Er will jetzt nicht sein Testament machen, weil sich die Lustdirne durch Uebertragung seiner Krankheit verletzt fühlen würde. Aber würde sie das nach zwei Monaten nicht auch? Nein, dann erst recht, oder vielmehr dann einzig und allein. Denn der ganze ekle Spass geht von der Voraussetzung aus, dass Pandar erst dann über seine Krankheit testamentarisch disponiren kann, wenn er selbst ihrer los wird. Es würde dabei also dieser Sinn (?) herauskommen: „Ihr würdet euch jetzt verletzt fühlen, weil ich euch nicht verletzen kann, darum werde ich euch später verletzen, damit ihr euch nicht verletzt fühlt." Dies ist nichts. — Nun ist aber die Wendung an die Lustdirnen gar nicht an ihrem Ort, da Pandar seine Worte an die Kuppler als solche richtet. Ferner finde ich unter allen Belegstellen in Nares' *Glossary* (II, p. 964 f.) und Halliwell's *Dictionary* (II, 932) keine einzige, wo *Winchester-goose* etwas Anderes bedeutete als eine syphilitische Eiterbeule. Der Name soll daher stammen, dass die Brutstätten des Lasters, dem diese ekelhafte Seuche entsprang, besonders dicht gedrängt in

Bankside (Southwark) zusammenlagen, das unter der Jurisdiction des Bischofs von Winchester stand. Sonach kann der äusserliche und unmittelbare Sinn der Stelle nur dieser sein: Ich kann euch jetzt meine Krankheiten noch nicht vermachen; dagegen würde meine Winchester-Gans rebelliren, die ich höchstens durch eine schmerzhafte Operation jetzt los werden könnte; ich will daher das sanfte Mittel der Schwitzcur anwenden, um sie euch — wenn auch später — dann zu übergeben. Man sieht, *some* ist nicht pluralisch (irgend welche unter vielen), sondern singularisch (eine gewisse d. i. meine); *galled* bezeichnet die äussere Verletzung sowohl wie die innere (metaphorisch), und für die Gans ist der natürliche Ausdruck das Zischen. Die Möglichkeit, dass an Zeichen des Missfallens im Theater zu denken sei, ist nicht ausgeschlossen. Pandarus will sich nicht von seiner eignen Gans auszischen lassen. — Doch dieser äussere Sinn würde immer noch auf eine ziemlich fade Witzelei hinauslaufen, wenn keine weitere Bedeutung in den Worten läge. Pandarus sagt, dass er nach zwei Monaten hier sein Testament machen wolle; dies kann doch unter keinen Umständen etwas anderes heissen als hier auf der Bühne. Also er will wiederkommen, geheilt, vielleicht auch innerlich, auf jeden Fall aber in einem neuen Stück. Ob dabei die „zwei Monate" nur auf die gewöhnliche Dauer einer solchen Schwitzcur oder zugleich auf die etwa zur Abfassung des neuen Stücks in Aussicht genommene Zeit oder endlich auch auf das zwischen dem Schluss des ersten Drama's und der ersten Scene des neuen liegend gedachte Intervall zu beziehen sei, gilt gleich. Kurz, Pandarus wird nochmals auf den Brettern erscheinen. Er kann dies aber nur in seiner trojanischen und griechischen Umgebung geschehen, d. h. in einem Drama, welches die Fortsetzung und hoffentlich den Abschluss der in der Mitte abgebrochenen Handlung des unsrigen geben wird. Warum Shakespeare das durch Pandarus Mund gegebene Versprechen nicht gehalten habe, dafür lassen sich sehr viele Gründe denken" — u. s. w. (Einleitung, S. 177 f.)

Die Erklärung ist scharfsinnig, aber ob auch befriedigend scheint mir mehr als zweifelhaft. Zunächst hebt die „äusserliche und unmittelbare" Bedeutung, die Hertzberg in der Stelle findet, m. E. nicht die Widersprüche, um deretwillen er die gewöhnliche Erklärung verwirft, sondern setzt nur neue an deren Stelle. Ueber Dinge, die man nicht mehr besitzt, kann man auch nicht testamentarisch verfügen. Nachdem Pandarus seine Krankheit durch Schwitzen los geworden, kann er sie nicht mehr seinen Zunftgenossen vermachen. Die Worte: *Till then I'll sweat* etc. können daher m. E.

nur besagen: „Darum will ich bis dahin durch Schwitzen Erleichterung suchen und erst nach Ablauf dieser Schwitzcur euch die Uebel vermachen, sc. die mir dann noch bleiben, und zu denen auch die mehr psychischen Leiden, Undankbarkeit und Verachtung seitens der Menschen etc. zu rechnen sind." Dass *some* singularisch für „eine gewisse d. i. meine" Winchestergans zu fassen sein soll, ist offenbar sehr gezwungen; warum doch hätte Pandarus nicht einfach gesagt *my goose of Winchester*, wenn er doch nur seine eigene Eiterbeule meinte. Ausserdem erklärt er ja ausdrücklich, dass er jetzt *(it should be now)* sein Testament machen würde, wenn ihn nicht die Furcht vor dem Zischen *of some Winchester-goose* zurückhielte. Diesem Zischen zu entgehen, es zu verhindern, kann also nicht in seiner Macht liegen: sonst würde er sich nicht davor fürchten. Und mithin können seine Worte unmöglich den Sinn haben, dass er — aus dem von Hertzberg angeführten Grunde — jetzt sein Testament nicht machen könne, und darum es erst später machen werde. Vielmehr will er offenbar nur sagen, dass er, wenn er jetzt noch weiter von seinem Gewerbe und seinen Leiden spräche, besorgen müsse, vom Publikum ausgezischt zu werden; und nur weil er voraussetzt, dass das Zischen vorzugsweise von denen, die an den gleichen Uebeln kranken und denen er seine Leiden hinterlassen will, ausgehen werde, nennt er statt des Publikums die anwesenden Winchestergänse. Denn dass er, oder vielmehr Shakespeare, den bildlichen Ausdruck *Winchester-goose*, gesetzt auch, dass er nach gemeinem Sprachgebrauch nur eine syphilitische Eiterbeule bedeutete, auf eine mit solchen Beulen behaftete Person anwendet, ist m. E. eine durchaus erlaubte poetische Metapher. Das Zischen, glaubt Pandarus, werde sich mildern oder ganz wegfallen, wenn er erst nach zwei Monaten, der Zeit, die eine Schwitzcur erforderte, von seinen schlimmsten Leiden befreit, wiederkehre, um dann sein Testament zu machen, d. h. aus der Zunft der Kuppler definitiv auszutreten, wie er infolge seines „Falls" beabsichtigt. —

Doch, wie man auch die allerdings geschraubten Spässe — die indess locale und temporäre Beziehungen enthalten und daher dem Shakespeare'schen Publikum viel treffender und witziger erschienen sein könnten — auslegen möge, jedenfalls sind es, wenn auch „fade", Spässe. Und mithin ist und bleibt unbestreitbar, dass Shakespeare durch die Rede des Pandarus dem Stücke einen scherzhaften Abschluss geben wollte Nach meiner Ueberzeugung ist diess nur seine Absicht gewesen, und mithin in den Worten des Pandarus nichts weiter zu suchen, als was sie unmittelbar besagen. Will man

aber in ihnen durchaus eine Beziehung auf das Stück selbst, eine Hinweisung auf das, was nach Ablauf der „zwei Monate“ auf der Bühne geschehen werde, finden, so ist doch schwer einzusehen, warum damit nur das Erscheinen eines neuen Stücks als Fortsetzung und Abschluss des alten solle gemeint sein. Wer sein Testament macht, gedenkt zu sterben oder doch vom praktischen Leben abzuscheiden, um auf den Tod sich vorzubereiten. Wenn also Pandarus nach ungefähr zwei Monaten wiederkommen zu wollen erklärt, um sein Testament zu machen, so kann er damit unmöglich sagen wollen, dass er in einem neuen Stücke auftreten, sondern im Gegentheil, dass er ganz abtreten, als Pandarus von da ab nicht wieder erscheinen, das Stück also von der Bühne verschwinden werde. Diesen Sinn seinen Worten unterzulegen, ist m. E. wenigstens ebenso wohl möglich wie die Hertzberg'sche Auslegung. Der Verlauf von zwei Monaten ungefähr mochte der Zeitraum sein, während dessen ein Drama als ein neues galt und hintereinander fort aufgeführt zu werden pflegte, um dann entweder reponirt oder doch als ein altes Stück nur gelegentlich wieder gegeben zu werden, desto öfter, je mehr Beifall es gefunden. Shakespeare mochte — und nicht ohne Grund — befürchten, dass Troilus und Cressida keinen grossen Applaus ernten werde. Diese Besorgniss deutet er im Epilog an, um dem Publikum zu erkennen zu geben, dass er selbst keinen grossen Werth auf sein Werk lege, dass es nur ein Gelegenheits- oder Tendenzstück sei, das seinen Zweck erfüllt habe, wenn es ein paar Monate lang das Publikum herbeigezogen, die Gelegenheit ausgebeutet, die Tendenz des Dichters denjenigen, welchen sie galt, enthüllt habe. —

Ich behaupte keineswegs, dass diess der geheime Sinn der Pandarischen Rede sei; ich stelle nur Hypothese gegen Hypothese. und glaube, wie gesagt, dass die meinige mindestens ebenso annehmbar ist, wie die Hertzberg'sche. Dann aber fällt die Stütze, welche Hertzberg durch die seinige seiner Auffassung des Stücks als eines „ernsten“ Drama's zu geben sucht. Troilus und Cressida, für sich genommen, kann aus den oben angeführten Gründen nur als Komödie gemeint sein und gefasst werden, aber freilich als Komödie im Shakespeare'schen Sinne und Style, in welchem auch Stücke wie Mass für Mass, Wintermärchen, Kaufmann von Venedig, trotz ihrer sehr ernsten Partieen, zu den Komödien zählen und von ihm selbst gezählt worden sind. —

Indessen, wenn sonach auch die Vorfrage, zu welcher Klasse von Dramen Troilus und Cressida gehöre, nur zu Gunsten der Komödie entschieden werden kann, so folgt daraus noch keineswegs

dass Shakespeare das Stück in einer, wenn auch nur nebenher laufenden, parodisch-satirischen Tendenz geschrieben habe. Diese Annahme, gesetzt auch, dass für sie Mehr und Besseres (als ich vermochte) sich anführen liesse, kann nur auf den zweifelhaften Werth einer Hypothese Anspruch machen; und es ist das allgemeine Schicksal der Hypothesen, dass sie dem Einen sehr wahrscheinlich, dem Andern höchst unwahrscheinlich erscheinen. Hertzberg hat an ihr vorzugsweise Anstoss genommen, sie vornehmlich bekämpft, und um sie zu widerlegen, nicht nur die Vorfrage nach dem Charakter des Stücks in die Diskussion hineingezogen, sondern auch eine ebenso gründliche wie scharfsinnige Untersuchung angestellt über Ursprung und Entwickelung der Troilus-Sage wie über die Art, in der Shakespeare den Stoff verwendet hat (s. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. VI., 1871, p. 169 ff.). Die treffliche Abhandlung behält natürlich ihren Werth, möge man die parodisch-satirische Tendenz unsres Drama's annehmen oder leugnen.

Ich glaube nun zwar, dass die Frage, aus welchen Quellen Shakespeare geschöpft und insbesondere, ob er den Homer gekannt habe oder nicht, nur einen Nebenpunkt für die Entscheidung dieser Controverse bildet. Denn es ist ja, so viel ich weiss, von Niemand bestritten worden, dass die nächste und vornehmste Quelle unsres Stücks Chaucer's Erzählung: *Troilus and Creseyde* gewesen. Und auch Hertzberg's Untersuchungen führen nur insofern einen Schritt weiter, als sich aus ihnen ergiebt, dass Shakespeare neben Chaucer Lydgate's *Troy-Boke* oder Caxton's Uebersetzung von Raoul le Fevre's *Recueil des histoires de Troyes* benutzt habe. Mit andern Worten, es ist von Niemand bestritten worden, dass Shakespeare im Allgemeinen der mittelalterlichen Tradition vom Ursprung und Verlauf des trojanischen Krieges folgt, die ihrerseits auf die Darstellung der angeblichen Zeitgenossen desselben, des Dictys Cretensis und Dares Phrygius, sich basirt. Durch den genauen ausführlichen Beweis dieses unbestrittenen Satzes ist, meine ich, die Möglichkeit einer parodisch-satirischen Tendenz als eines Nebenmotivs unsres Drama's nicht ausgeschlossen. Immerhin indess ist die Frage, ob Shakespeare die homerische Dichtung gekannt habe, an und für sich von Interesse, und würde auch, wenn sie zu bejahen wäre, die fragliche Hypothese einigermassen unterstützen.

Da fragt es sich denn zunächst, wo hat Shakespeare die Bekanntschaft des **Thersites** gemacht, der, wie wir gesehen haben, in Troilus und Cressida eine nicht unbedeutende Rolle spielt und im Allgemeinen entsprechend dem homerischen Urbilde charakterisirt

ist. Dictys und Dares erwähnen seiner gar nicht; in den mittelalterlichen Quellen Shakespeare's kommt er ebenfalls nicht vor. H. Dunger (in seiner Abhandlung: „Die Sage vom trojanischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihre antiken Quellen", Programm des Vitzthum'schen Gymnasiums, Dresden 1869) behauptet daher, Shakespeare habe die Gestalt des Thersites aus Chapman's Homer-Uebersetzung „entlehnt". Das war bisher die allgemeine Meinung auch der Shakespeare-Gelehrten und Kritiker. Hertzberg bestreitet sie. „Chronologisch, bemerkt er, wäre dagegen nichts einzuwenden, da die ersten sieben Bücher der Chapman'schen Uebersetzung schon im Jahre 1598 erschienen waren; und dass Shakespeare von der originellen Arbeit seines Freundes, trotz ihrer abschreckenden metrischen Form, Notiz genommen haben werde, ist wohl vorauszusetzen. Dennoch ist es im allerhöchsten Grade unwahrscheinlich, dass er bei der Darstellung seines Thersites den homerischen vor Augen oder auch nur lebendig im Gedächtniss gehabt habe. Denn in diesem Falle würde er sich unmöglich die unmittelbar für seinen Zweck passende, ja wie ausdrücklich dafür geschaffene Rolle haben entgehen lassen, die Homer dem Thersites zuertheilt, die des gefährlichen demagogischen Meuterers im Griechenheere" (S. 218). Allein der Einwand ruht offenbar auf einer petitio principii. War es Shakespeare's „Zweck", in einem ernsten zweitheiligen Drama den Verlauf des trojanischen Krieges von dem Zeitpunkt ab, da Achilles die Waffen niedergelegt, zur Darstellung zu bringen, so wäre allerdings zu erwarten gewesen, dass er die durch den homerischen Thersites angezettelten Meutereien, statt ihrer (in der Rede des Ulysses, A. I, Sc. 3) nur obenhin zu erwähnen, dramatisch ausgeführt hätte. War es dagegen seine Absicht, die Geschichte von Troilus und Cressida zu einem wesentlich komischen Drama, vielleicht sogar mit parodisch-satirischer Tendenz, zu verarbeiten, so erscheint es ganz natürlich, dass er die Kriegsereignisse nur soweit, als er sie für diesen Zweck brauchen konnte, herbeigezogen, und demgemäss aus der Rolle des homerischen Thersites die Partie des Meuterers gestrichen und nur die des gemeinen, hämischen, zungenfertigen Lästerers ihm gelassen, aber — wohl zu merken — mit reichem (Shakespeare'schen) Witz ausgestattet hat. Jedenfalls ist es doch unwahrscheinlich, dass er „die Züge, die sein Thersites mit dem homerischen gemeinsam hat", aus den vereinzelten Stellen bei Pindarus Thebanus, Ovid, Juvenal, Seneca, in denen, wie Hertzberg selbst sagt, Thersites nur „oberflächlich" erwähnt wird, zusammengelesen haben sollte, anstatt an die Homer-Uebersetzung

seines Freundes Chapman sich zu wenden, in der er Alles fand, was er brauchte, und nur wegzulassen hatte, was er nicht brauchen konnte.

Aber Shakespeare führt nicht nur den — doch jedenfalls nicht mittelalterlichen, sondern in letzter Instanz homerischen — Thersites in sein Drama ein; auch in andern Punkten weicht er von seinen mittelalterlichen Quellen ab, um der homerischen Darstellung zu folgen. Patroclus fällt, wie Hertzberg selbst bemerkt, nach Dares wie nach allen mittelalterlichen Berichten gleich im Anfang des trojanischen Krieges. Shakespeare dagegen benutzt seinen Fall als Motiv, durch das Achilles bewegt wird, die Waffen wieder zu ergreifen, um an Hector Rache zu nehmen. Ganz ebenso stellt bekanntlich Homer die Sache dar. Dennoch soll — nach Hertzberg — Shakespeare auch hier nicht aus Homer geschöpft haben: „denn Homer setzt bekanntlich den Tod des Patroclus in das zehnte Jahr, während Shakespeare die Handlung seines Stücks in das siebente verlegt". Aber abgesehen davon, dass uns Hertzberg nicht sagt, aus welcher andern, wenn nicht aus der Urquelle, Shakespeare hier geschöpft habe, — ist diese, doch sehr nebensächliche, Abweichung von der Chronologie Homer's ein Beweis, dass Shakespeare die homerische Darstellung nicht gekannt habe? Dann müssen wir auch aus den chronologischen Verstössen, die er in seinen historischen Stücken begangen oder — offenbar absichtlich — sich erlaubt hat, consequenter Weise schliessen, dass er den Stoff der Königsdramen nicht aus Holinshed geschöpft, Holinshed's Chronik nicht gekannt habe! —

Der dritte Punkt, in dem Shakespeare von seinen mittelalterlichen Quellen ab- und auf Homer zurückgeht, betrifft die Schlussaction seines Stücks. Bei Dares wie bei allen mittelalterlichen Schriftstellern ist es nicht Hector, sondern Troilus, dessen Leiche Achilles an dem Schweif seines Rosses durch das Schlachtfeld schleift. Shakespeare stellt die homerische Ueberlieferung wieder her. Allerdings „bedurfte er dazu nicht Chapman's Homer;" die unmenschliche Rachethat wird von den lateinischen Dichtern des öfteren erwähnt. Aber er konnte sie doch auch direct aus Homer entnommen haben, wenn nicht aus der Chapman'schen Uebersetzung — die, als Shakespeare sein Stück schrieb, vermuthlich noch nicht bis zum Fall Hector's vorgeschritten war — so doch aus der französischen Uebertragung des Hugues Salel und Amadis Jamyn, die bereits 1584, in zweiter Ausgabe 1597 erschienen und sicherlich in den literarischen Kreisen Englands bekannt war.

Endlich erkennt Hertzberg selbst an. dass Shakespeare „das Bild, das er vom Ulysses als einem besonnenen, scharfsichtigen und erfahrenen, das Steuer des Staatsschiffs mit klarem Auge und fester Hand lenkenden Manne mit sichtbarer Vorliebe entwirft, bei den rohen mittelalterlichen Scribenten nicht einmal angedeutet fand.“ Auch in dieser Charakteristik begegnen wir also wiederum den homerischen Farben und Umrissen. Aber auch sie soll er — wie Hertzberg will — nicht unmittelbar nach Homer selbst entworfen sondern „die Grundzüge“ derselben, die ihm Ovid's Metamorphose lieferten, mit hoher dichterischer, das Wesen der Zeiten und de Individuen aus wenigen Elementen erfassender und wiedererzeugende Intuition ausgeführt haben. — Er kannte nun einmal die home rischen Dichtungen nicht; also musste er zu der Uebereinstimmun mit ihr, wo und wie auch immer sie sich zeigen möge, auf irgen einem Umwege gelangt sein.

Aber gesetzt auch, Hertzberg hätte Recht mit dieser seiner An sicht, so bleibt noch immer die für unsere Controverse bedeutsamer Frage übrig: warum Shakespeare in den angeführten Punkten vo seinen mittelalterlichen Quellen abgewichen und der homerische Ueberlieferung, woher er sie auch kennen mochte, gefolgt ist Warum charakterisirt er den Ulysses ganz im homerischen Sinne obwohl die Staatsweisheit, die er ihm in den Mund legt, nicht zu Anwendung kommt und von der im griechischen Heere eingerissene Unbotmässigkeit im ganzen Stück nicht weiter die Rede ist, sonder nur die gegen Achill angezettelte „Intrigue“ zwar in Gang gesetz wird, aber misslingt und ihres Ziels verfehlt? Warum ferner läss er nicht Troilus, sondern Hector von der Hand Achill's fallen un am Schweif seines Rosses durch's Feld geschleift werden? Wäre e nicht ein besserer, abschliessenderer Schluss seines nach Troilus be nannten Stücks gewesen, wenn er in diesem Punkte seinen mittel alterlichen Quellen treu geblieben wäre, namentlich wofern es sein Absicht war, ein „ernstes“ Drama oder gar eine Tragödie zu liefern Warum wendet er das homerische Motiv, den Tod des Patroclu an, um Achill wieder unter die Waffen zu bringen, obwohl jede andre Motiv ihm denselben Dienst geleistet hätte? Warum endlic führt er den Thersites ein, obwohl er ihm an der Action nicht de geringsten Antheil giebt, sondern ihn zum blossen Clown des Stück herabsetzt? — Ich sehe keinen andern Grund als weil er ebe zeigen wollte (nicht seinem Publikum, wohl aber seinen Gegner den blinden Verehrern des Alterthums), dass er mit den Hauptzüge der ursprünglichen (homerischen) Ueberlieferung bekannt sei. —

Doch, wie gesagt, die ganze Frage bildet nur einen Nebenpunkt für die Entscheidung der Controverse, um die es sich handelt. Denn es handelt sich im Grunde gar nicht um Homer und die homerische Dichtung. Wer unserm Drama eine parodisch-satirische Tendenz beimisst, kann m. E. unmöglich meinen, dass die Spitze derselben direct gegen den grössten epischen Dichter und seine unsterblichen Werke gerichtet sei. Kannte Shakespeare die Ilias und Odyssee, so wird er, der Geistesverwandte Homer's, auch sicherlich so tief und tiefer vielleicht als Ben Jonson und seine Nachfolger, die hohe poetische Schönheit derselben erkannt haben. Ihm konnte es daher nicht einfallen, den Dichter Homer und den poetischen Werth seiner Schöpfungen herabsetzen zu wollen. Wohl aber konnte er sich veranlasst sehn, darauf aufmerksam zu machen, dass die ethische Lebens- und Weltansicht, die in der homerischen Dichtung sich abspiegelt und im Allgemeinen die griechisch-nationale war, vor dem Richterstuhl strenger Sittlichkeit nicht bestehen könne, und dass es sich daher nicht rechtfertigen lasse, auf die griechische Heroensage, wie sie von Homer und den Tragikern dargestellt wird, zurückzugreifen und sie als Stoff und Modell den modernen Dichtern zu empfehlen.

Auf diese Vermuthung kommt man m. E. unwillkürlich, wenn man sieht und beachtet, wie geflissentlich Shakespeare immer wieder und wieder auf den unsittlichen und unwürdigen Anlass des Kriegs zurückkommt. Nicht nur von Thersites und nicht nur in witzelnder, spottender Weise, sondern in ernster Rüge wird von Troilus (A. I, Sc. 1 u. 2), von Hector (II, 2), von Achilles (III, 3), von Diomedes (IV, 5), von Patroclus und Ulysses (IV, 5) die That des Paris, der Ehebruch der Helena, die Charakterschwäche des Menelaus — der trotz seiner weltkundigen Hahnreischaft sein treuloses Weib zurückfordert, nicht um sie zu strafen, sondern um die Ehe mit ihr fortzusetzen — verurtheilt. Nimmt man hinzu, dass Shakespeare, abweichend von seinen mittelalterlichen Quellen, seine Heldin zu einer „lüsternen, heissblütigen, und doch in ihrem Thun überlegenden“, also zu einer Coquette oder (wie Ulysses sie nennt) zu einer „Tochter der Lust“ herabsetzt, und den verliebten Troilus zwar als einen ritterlichen, aber unerfahrenen, leicht zu täuschenden Jüngling schildert, dem der feine, gewandte, verführerische Diomedes die Geliebte abspenstig macht, so erscheint die Liebesgeschichte von Troilus und Cressida wie ein Ab- und Nachbild der Ehegeschichte des Menelaus, und in der dargestellten Episode des trojanischen Krieges spiegelt sich der Grund und Ursprung des Krieges selbst ab. — Endlich

meine ich noch immer, dass die Berufung Hector's auf die Autorität des Aristoteles einen satirischen Seitenhieb enthält auf die pedantische Art und Weise, in der Ben Jonson mit seiner Gelehrsamkeit prunkte und den Aristoteles stets im Munde führte, um seine eignen Dramen zu empfehlen und die Shakespeare'schen herabzusetzen. Dass junge heissblütige Leute weder geschickt noch berufen seien in moralischen Fragen mitzusprechen oder wie Hector sagt, *to hear moral philosophy* (d. h. Moralphilosophie zu verstehen, zu würdigen), ist eine Trivialität, für die es keiner Appellation an Aristoteles bedurfte. Hector's Rede hat, nach meinem Gefühl, überhaupt etwas Pedantisches, Schulmeisterliches; so ungefähr würde auch Ben Jonson in einem ähnlichen Falle gesprochen haben. —

Ob diese Erwägungen ausreichen, um die Vermuthung einer parodisch-satirischen Nebenabsicht Shakespeare's zu rechtfertigen, lasse ich dahingestellt. Die Hypothese bleibt eben nur Hypothese. Mir dient sie zugleich als Erklärung des auffallenden Umstandes, dass Shakespeare sich entschlossen, einen Stoff zu bearbeiten, der m. E. sehr wenig dramatische Elemente in sich trägt, der nicht nur das heutige, sondern wahrscheinlich auch das Shakespeare'sche Publikum kalt gelassen, und den zu erwärmen und dramatisch wirksam zu machen selbst Shakespeare nicht gelungen ist. Troilus und Cressida gehört nicht zu den ewigen Meisterwerken, die über ihr Zeitalter hinaus in die ferne Zukunft hineinragen. Es zeigt im Gegentheil deutlich die Signatur seiner Zeit und m. E. Spuren einer Gelegenheitsarbeit, die Shakespeare flüchtig hingeworfen und dann ihrem Schicksal überlassen hat.

Bearbeitungen und Aufführungen Shakespeare'scher Stücke vom Tode des Dichters bis zum Tode Garrick's.*)

Von

Gisbert Freiherrn Vincke.

A. Komödien.

1) **Die Komödie der Irrungen.**

a. *Every Body Mistaken. Farce by William Taverner* († 1731). — Nicht gedruckt. Um 1700.

b. *All Mistaken. Comedy by William Shirley*; (lebte noch 1782). — Weder aufgeführt noch gedruckt. Enthält erhebliche Zusätze.

c. *The Comedy of Errors. Altered from Shakespeare by Thomas Hull.* — Aufgeführt in Coventgarden 1779. Nicht gedruckt.

2) **Liebes-Leid und Lust.**

The Students. Comedy, altered from Shakespeare's „Love's Labour's Lost", and to the stage adapted, 1762.

3) **Die bezähmte Widerspenstige.**

a. *Sawney the Scot, or The Taming of the Shrew. Comedy by John Lacy. 1698.* — Aufgeführt in Drurylane. Bearbeitung ohne erhebliche Aenderungen.

*) **Quellen:** David Erskine Baker, Biographia Dramatica, London 1782. 2 Bde. — Thomas Davies, Memoirs of the Life of David Garrick. London 1780. 2 Bde. — Thomas Davies, Dramatic Miscellanies. London 1784. 3 Bde.

Th. Davies war ein Schauspieler der Garrick'schen Gesellschaft; zu seinen Rollen gehörte u. A. der Gloster im „Lear" und der König in „Ende gut, Alles gut"; er schrieb auch einige Lustspiele und starb als Buchhändler in London 1785.

b. *The Cobbler of Preston. Farce of 2 Acts, by Charles Johnso 1716.* — Aufgeführt in Drurylane. Der betrunkene Kessel flicker bildet die Grundlage.

c. *The Cobbler of Preston. Farce by Christopher Bullock, 1716.* - Aufgeführt in Lincoln's-Inn-Fields. (Am Freitag begonnen, a Samstag beendigt, ward es am folgenden Dienstag dargestell um der unter b. genannten gleichnamigen Posse von Johnso den Vorsprung abzugewinnen.)

d. *A Cure for a Scold. Ballad Opera by James Worsdal 1738.* — Aufgeführt in London und Dublin.

e. *Catherine and Petruchio. Farce by David Garrick, 1756.* - Aufgeführt in Drurylane. Gekürzt in 3 Acte und stets m Beifall gegeben; Garrick hatte darin keine Rolle. — (A Shakespeare-Fortsetzung wäre noch zu erwähnen: *T Woman's Prize, or The Tamer Tam'd. Comedy by Jol Fletcher. 1647.* Katharina ist gestorben, Petruchio hat sic wieder verheirathet und zwar mit einer sanften, freundliche Frau. Diese unternimmt es, im Bunde mit einigen Freu dinnen, den gewaltsamen Sinn ihres Gatten zu brechen, u das gelingt ihr: sie macht ihn ebenso fügsam, wie es ih vordem gelungen ist, Katharina's Trotz zu bezwingen.)

4) **Die beiden Veroneser.**

The Two Gentlemen of Verona. Comedy by Shakespeare, wi Alterations and Additions by Benjamin Victor, 1763. — Au geführt in Drurylane.

5) **Ende gut, Alles gut.**

Nach mehr als hundertjähriger Ruhe wieder einstudirt Drurylane und beifällig aufgenommen — im October 1741. I hiess aber damals unter den Schauspielern: „das Unglücksstück weil nach der Darstellung fast stets einem der Mitwirkend etwas zustiess. Auch Garrick führte das Stück wieder vor 175 mit mehrmaliger Wiederholung, ohne selbst darin mitzuwirke

6) **Wie es euch gefällt.**

a. *Love in a Forest. Comedy by Charles Johnson. 1732.* - Aufgeführt in Drurylane. Der Plan und theilweise auch d Worte aus Shakespeare.

b. *The Modern Receipt, or A Cure for Love. Comedy alter from Shakspeare. 1739.* Quin (abgegangen 1750) gab d Jacques. Die Rolle der Rosalinde begründete (um 1735) d

Ruhm der Mrs. Pritchard. Auch unter Garrick wurde das Stück mit grossem Beifall gegeben, ohne seine Mitwirkung.

7) **Was ihr wollt.**

Wurde bald nach der Restauration aufgeführt (denn Harris, der die Bühne um 1682 verliess, wird als Andreas Bleichenwang genannt) und später verschiedentlich zum Dreikönigsabend neu einstudirt, ebenso unter Garrick, der aber keine Rolle darin übernahm.

8) **Die lustigen Weiber von Windsor.**

The Comical Gallant, with the Amours of Sir John Falstaff. Comedy by John Dennis. 1702. — Aufgeführt in Drurylane. Das Shakespeare'sche Stück wurde auf der neueröffneten Bühne in Lincoln's-Inn-Fields 1715 mit besonderer Vollendung und entsprechendem Beifall des Publikums wie der Kritik gegeben. Quin war Falstaff. Unter Garrick's Rollen findet sich der Dr. Cajus verzeichnet, ohne andere Notiz über die Aufführung.

9) **Viel Lärmen um Nichts.**

a. *The Law against Lovers. Tragi-Comedy by Sir William Davenant. 1673.* — „Viel Lärmen um Nichts“ und „Mass für Mass“ sind darin durcheinander gearbeitet, natürlich mit starken Aenderungen und Auslassungen.*)

b. *The Universal Passion. Comedy by John Miller. 1737.* — Aufgeführt in Drurylane, demnächst aber ganz beseitigt durch erfolgreiche Wiedervorführung des Originals. — Benedict war eine Lieblingsrolle Garrick's; er trat darin nach seiner Verheirathung 1749 zuerst wieder vor das Publikum, wo dann manche Situationen des Stücks gegenüber der Wirklichkeit besondre Heiterkeit hervorriefen. Auch nach seiner Rückkehr aus Italien und Frankreich, im April 1765, erschien Garrick auf Befehl des Königs als Benedict zuerst wieder auf der Bühne; er wurde mit endlosem Beifall begrüsst und sprach einen selbstverfassten humoristischen Prolog, den das Publikum bei zehn folgenden Vorstellungen immer auf's Neue zu hören verlangte. — Mrs. Pritchard war Beatrice.

10) **Ein Sommernachtstraum.**

a. *The Merry Conceited Humours of Bottom the Weaver. Ascribed to Robert Cox* (lebte unter Karl I.). Wiederholt aufgeführt.

*) Vergl. Shakespeare-Jahrbuch IV, 10 und 153 fgg.

b. *The Fairy Queen. Opera. 1692.* — Die Musik von Purcell. Aufgeführt in Haymarket.

c. *Pyramus and Thisbe. A Comic Masque, by Richard Leveridge. 1716.* — Aufgeführt in Lincoln's-Inn-Fields. Die Rüpelkomödie des Sommernachtstraums, mit Recitativen und Arien ausgestattet.

d. *Pyramus and Thisbe. Mock Opera, set to Music by Mr. Lampe. 1745.* — Aufgeführt in Coventgarden.

e. *The Fairies. An Opera by David Garrick. 1755.* — Die Musik von Mr. Smith. Aufgeführt in Drurylane. Die Rollen wurden meist von Kindern dargestellt, und so hatte das Stück grossen Erfolg.

f. *A Midsummer Night's Dream, written by Shakespeare, with Alterations and Additions and several new Songs. As it is performed at the Theatre Royal in Drury-Lane. By Mr. Colman. 1763.* — Wurde einmal ohne Erfolg aufgeführt, dann um ein Drittel gekürzt — ebenfalls ohne günstiges Resultat.

g. *The Fairy Tale. A Dramatic Performance, by George Colman. 1764.* — Aufgeführt in Drurylane. Eine Umarbeitung des Vorhergehenden, welche nun Beifall fand. — Die Biographia Dramatica bemerkt, dass Shakespeare's Original niemals mehr gegeben werde.

11) **Der Kaufmann von Venedig.**

The Jew of Venice. Comedy by George Granville Lord Lansdowne. 1701. — Aufgeführt in Lincoln's-Inn-Fields. Das Fest ist hineingebracht, bei welchem der Jude, an besondrem Tische, auf das Geld als seine einzige Geliebte trinkt; überhaupt erscheint Shylock als komische Person. Im 2. Act wird ein musikalisches Maskenspiel: „Peleus und Thetis," dargestellt Shakespeare's Original, für die Bühne eingerichtet von dem Schauspieler und Lehrer der Schauspielkunst Charles Macklin Zeitgenossen Garrick's, war unter des letzteren Bühnenverwaltung Repertoire-Stück, aber ohne seine Mitwirkung.

12) **Mass für Mass.**

Measure for Measure, or Beauty the best Advocate. Comedy by Charles Gildon. 1700. — Aufgeführt in Lincoln's-Inn-Fields. — Vergl. 9 a: „*The Law against Lovers.*" Das Original war schon vor Garrick wieder auf der Bühne: Booth hatte den Herzog vortrefflich gegeben; sah sich aber in dieser Rolle von

Quin übertroffen und entfernte deshalb das Stück vom Repertoire, trotz des Widerspruchs seiner Mitdirektoren Wilkes und Cibber. Unter Garrick wurde es dann neu einstudirt und oft wiederholt — ohne seine Betheiligung.

13) **Der Sturm.**

a. *The Goblin's Tragi-Comedy by Sir John Suckling. 1646.* — Aufgeführt in Black-Friars. Der Autor tritt in Shakespeare's Fusstapfen: Reginella ist eine offenbare Nachahmung der Miranda, und die Elfen sind Copieen Ariel's.

b. *The Sea-Voyage. A Comedy by Beaumont and Fletcher. 1647.* — Der Plan ist dem Sturm entlehnt, und das Stück spielt ebenfalls zuerst auf dem Meere, sodann auf einer wüsten Insel. Dryden bemerkt, dass Suckling und Fletcher sehr Vieles aus Shakespeare's „Sturm" entlehnten.

c. *The Tempest, or The Inchanted Island. A Comedy by John Dryden. 1670.* — Aufgeführt in Dorset-Gardens. An dieser Bearbeitung war Davenant mitbetheiligt. Miranda erhält darin eine Schwester, Dorinda, welche ebenfalls noch keinen Mann sah, und diese wiederum einen Liebhaber, Hippolyto, der nie ein Weib erblickte; ausserdem wird dem Ariel ein weiblicher Doppelgänger zu Theil und dem Caliban eine Hexenschwester, Sycorax.*)

d. *The Tempest. An Opera by David Garrick. 1756.* — Aufgeführt in Drurylane. Die Musik von Mr. Smith. Nur die Hauptscenen Shakespeare's, zur Oper verarbeitet, mit neu hinzugefügten Gesangstücken.

14) **Ein Wintermärchen.**

a. *The Sheep-Shearing, or Florizel and Perdita. Pastoral Comedy. 1767.* In Dublin zuerst aufgeführt 1754, dann öfter wiederholt.

b. *The Winter's Tale. A Play, altered from Shakespeare by Charles Marsh. 1755.* — Nicht aufgeführt.

c. *Florizel and Perdita. A Dramatic Pastoral from The Winter's Tale of Shakespeare, by David Garrick. 1756.* — Aufgeführt in Drurylane. Wesentlich nur die beiden letzten Acte Shakespeare's in 3 Acte vertheilt, mit eigenen Zuthaten. Die Bearbeitung hatte grossen Erfolg; Garrick gab den Leontes.**)

---

*) Vergl. Shakespeare-Jahrbuch IV, 10 fgg. 152.

**) Vergl. Shakespeare-Jahrbuch VII, 369 fgg.

d. *The Sheep-Shearing. A Dramatic Pastoral in 3 Acts, taken from Shakespeare, by George Colman. 1777.* — In Haymarket nur einmal aufgeführt.

15) **Troilus und Cressida.**

Troilus and Cressida, or Truth found too late. A Tragedy by John Dryden. 1679. — Aufgeführt im Duke's-Theater. Neu einstudirt in Coventgarden 1734.*)

B. Historien.

1) **König Johann.**

Als selbständige Arbeit bezeichnet die Biographia Dramatica: *Papal Tyranny in the Reign of King John. Tragedy by Colley Cibber. 1744.* — Aufgeführt in Coventgarden. Wahrscheinlich wurde dieses Cibber'sche Stück durch seine Aufführung in Coventgarden die Veranlassung, dass in Drurylane Shakespeare's König Johann wieder hervorgeholt ward (ebenfalls 1744), nachdem er seit den Bürgerkriegen von der Bühne verschwunden war. Garrick gab darin den König. Nach mehrjähriger Ruhe ward es dann abermals neu einstudirt 1755; Garrick hatte sich diesmal den Bastard erwählt, machte aber damit nicht den erwarteten Eindruck. Als bester Darsteller des Bastard war Walker († 1744) berühmt.

2) **König Richard II.**

a. *The History of King Richard II., by Nahum Tate. 1681.* — Aufgeführt in Drurylane unter dem Titel: *The Sicilian Usurper.*

b. *King Richard II., Tragedy by Lewis Theobald. 1720.* — Aufgeführt in Lincoln's-Inn-Fields.

c. *King Richard II. A Tragedy altered from Shakespeare by Francis Gentleman.* Aufgeführt in Bath um's Jahr 1754. Nicht gedruckt.

d. *King Richard II. A Tragedy altered from Shakespeare and the Style imitated by James Goodhall. 1772.* Die Aufführung wurde von Garrick abgelehnt. — Shakespeare's Original kam in Coventgarden 1738 zur Darstellung, das Stück muss aber bald wieder zurückgelegt sein, denn die Biographia Dramatica bemerkt, dass es seit vielen Jahren nicht gegeben sei.

---

*) *Vergl.* Shakespeare-Jahrbuch IV, 23 fgg.

3) **König Heinrich IV. Theil 1.**

King Henry IV. with the Humours of Sir John Falstaff. Tragi-Comedy, with Alterations by Mr. Betterton. 1700. Aufgeführt in Lincoln's-Inn-Fields. — Als ursprünglicher Falstaff wird John Lowin genannt; er starb hochbejahrt kurz vor der Restauration. Nach der Restauration gab Cartwright die Rolle; sein Nachfolger war Lacy, ein Lieblingsschauspieler Karl's II., gestorben 1683; Thomas Betterton (1635—1710) vertauschte im Alter den Heisssporn mit dem Falstaff; Booth († 1732) spielte ihn einmal; dann versuchten sich darin der ältere Mills († 1736) und Harper († 1742); Quin, berühmt als Falstaff, gab ihn bereits 1737; diesem folgte später als würdiger Nebenbuhler Henderson. Garrick's Rolle war der Heisssporn. Danach kann also das Stück niemals auf längere Zeit von der Bühne verschwunden sein, und augenscheinlich war der Falstaff sein Lebenselixir.

4) **König Heinrich IV. Theil 2.**

The Sequel of Henry IV. with the Humours of Sir John Falstaff and Justice Shallow, altered from Shakespeare by Mr. Betterton. Ohne Jahreszahl (1719). Aufgeführt in Drurylane. — Boman, ein Zeitgenosse Betterton's, wird als Lord-Oberrichter mit besondrem Lobe genannt. Im Jahre 1715 übernahm Colley Cibber den Richter Schaal, den er zum letzten Male, (nach seinem Abgange von der Bühne) im Benefiz seines Sohnes 1737 spielte. Er war darin ebenso berühmt wie Theophilus Cibber (der Sohn) in der Rolle des Pistol. — (Als Shakespeare-Fortsetzung wäre hier zu erwähnen: *Falstaff's Wedding. A Comedy, being a Sequel to the second Part of the Play of King Henry IV. Written in Imitation of Shakespeare by Dr. Kenrick. 1760.* Demnächst vom Verfasser umgearbeitet und in Drurylane 1766 zu Mr. Love's Benefiz aufgeführt. Es wird als die beste Nachahmung Shakespeare's bezeichnet.)

5) **König Heinrich V.**

Henry V., or the Conquest of France by the English. A Tragedy by Aaron Hill. 1723. Aufgeführt in Drurylane. Plan und Worte sind theilweise von Shakespeare entlehnt; hinzugefügt ist Harriet, Lord Scroope's Nichte, früher vom König verführt, welche nur in männlicher Kleidung auftritt und die Verschwörung gegen Heinrich entdeckt. Garrick brachte das Original wieder auf die Bühne und gab den Chorus. Nach der Biographia Dramatica war Heinrich V. beliebtes Repertoirestück.

6) 7) 8) **König Heinrich VI. Theil 1. 2. 3.**

a. *Henry VI., the First Part, with the Murder of the Duke of Gloucester. A Tragedy by John Crowne. 1681.* Aufgeführt auf dem Duke's-Theater.

b. *Henry VI., the Second Part, or the Miseries of Civil War. A Tragedy by John Crowne. 1680.* Aufgeführt auf dem Duke's-Theater. (Der zweite Theil erschien früher als der erste.)

c. *An Historical Tragedy of the Civil Wars in the Reign of King Henry VI. Being a Sequel to the Tragedy of Humfrey Duke of Gloucester, and an Introduction to the Tragical History of King Richard III. Altered from Shakespeare. 1720.* Aufgeführt im Sommer. Der Verfasser ist Theophilus Cibber.

9) **König Richard III.**

King Richard III. A Tragedy, altered from Shakespeare by Colley Cibber. 1700. Aufgeführt in Drurylane. — Wir erfahren nur im Allgemeinen, dass das Stück Shakespeare's stets volksthümlich und beliebt gewesen ist, sowohl durch sein historisches Interesse als durch den Reichthum an äusserer und innerer Handlung. Den Richard gaben vor Garrick: Colley Cibber (1671—1751) und Quin (1693—1766); Mossop († 1773) wurde in dieser Rolle nur von Garrick übertroffen.

10) **König Heinrich VIII.**

Der erste Darsteller Heinrich's soll John Lowin gewesen sein. Es wird erzählt, dass Sir William Davenant nach der Erinnerung an ihn die Rolle dem jungen Betterton einstudirt habe. 1665 kam das Stück im Duke's-Theater zur Aufführung. 1727 wurde es als Festvorstellung gegeben, zur Krönung Georg's II., und zu dem Ende neu einstudirt, mit Booth als Heinrich, welchem dann Quin folgte. Es erhielt sich auf der Bühne als patriotisches Ausstattungsstück.

C. Tragödien.

1) **Titus Andronicus.**

Titus Andronicus, or The Rape of Lavinia. A Tragedy by Edward Ravenscroft. 1687. — Aufgeführt auf dem Königstheater.

2) **Coriolanus.**

a. *Ingratitude of a Commonwealth, or The Fall of Cajus Martius Coriolanus. A Tragedy by Nahum Tate. 1682.* — Aufgeführt auf dem Theatre Royal.

b. *Coriolanus, or The Roman Matron. A Tragedy by Thomas Sheridan. 1755.* — Aufgeführt in Coventgarden. Es ist zusammengesetzt aus den beiden Stücken dieses Namens — von Shakespeare und von James Thomson, letzteres aufgeführt in Coventgarden 1748.

c. *Coriolanus. Tragedy by John Dennis, 1720* — wird von der Biographia Dramatica (vol. I) ohne jede Bemerkung erwähnt. Es scheint zweifelhaft, ob das Stück eine Bearbeitung Shakespeare's oder eine selbständige Arbeit ist. Das Shakespeare'sche Original wurde von Garrick wieder aufgenommen 1753, doch ohne seine persönliche Mitwirkung.

3) **Julius Cæsar.**

a. *The Tragedy of Julius Cæsar, with the Deaths of Brutus and Cassius, written originally by Shakespeare, altered by Sir William Davenant and John Dryden. 1719.* — Aufgeführt in Drurylane. Anscheinend nur das Theaterbuch mit Aenderungen für die Bühne. Die Bearbeitung wurde vielleicht bloss nach mündlicher Ueberlieferung den beiden auf dem Titel genannten Autoren zugeschrieben.

b. *Julius Cæsar. A Tragedy by John Sheffield Duke of Buckingham, with a Prologue and Chorus. 1722.* Es umfasst die drei ersten Acte von Shakespeare. Cæsar's Zurückweisung der Krone, welche ihm Marc-Anton darbietet, wird in ausführlicher Scene auf die Bühne gebracht.

c. *Marcus Brutus. Tragedy by John Sheffield Duke of Buckingham. 1722.* Die zwei letzten Shakespeare'schen Acte umfassend. Beide Stücke (b und c) wurden nicht aufgeführt. Kurz nach der Restauration kam Shakespeare's Cæsar im King's-Theater wieder auf die Bühne, mit Hart als Brutus, Mohun als Cassius. — Unter Königin Anna's Regierung vereinigte man die besten Schauspielkräfte, auf den Wunsch der Hofgesellschaft, zur Darstellung von drei Stücken; zu diesen gehörte der Julius Caesar: Brutus – Betterton, Marc-Anton — Kynaston. Auch kurz vor Garrick's Zeit war das Trauerspiel auf dem Repertoire: Brutus — Quin; Cassius — der ältere Mills; Marc-Anton — Milward.

Garrick hatte die Absicht, den Cassius zu spielen, a: scheinend ohne dieselbe zu verwirklichen; er trug vielleic Bedenken, sich neben Quin — Brutus zu stellen, weil die Rolle den grössern Beifall verhiess. Unter seiner Bühnenleitu wurde Julius Caesar nicht gegeben.

4) **Antonius und Cleopatra.**

a. *All for Love, or The World well Lost. Tragedy by Joh Dryden, written in Imitation of Shakespeare's style.* 167 Aufgeführt im Theatre-Royal. Behandelt nur einen Theil d Shakespeare'schen fünften Actes, mit strenger Wahrung vo Ort und Zeit.*)

b. *Antony and Cleopatra. An Historical Play, fitted for t Stage by abridging only.* 1758. Aufgeführt in Drurylan Die Bearbeitung ist von Edward Capell, welchen Garrick dab unterstützte. — Das Dryden'sche Stück war im ersten Viert des 18. Jahrhunderts in vorzüglicher Besetzung, mit Verwe dung erster Kräfte für die kleineren Rollen, gegeben u sechsmal nacheinander wiederholt worden: Booth — Antoniu Mrs. Oldfield — Cleopatra. Shakespeare's Tragödie wurde - nachdem sie, soweit ersichtlich, seit des Dichters Zeit geru hatte — von Garrick wieder auf die Bühne gebracht in d Capell'schen Einrichtung: Garrick — Antonius; Mrs. Yates - Cleopatra. Die Darstellung entsprach nicht den gehegten E wartungen: Garrick ermangelte der Persönlichkeit für d Antonius, und die Rolle bot ihm keinen ausreichenden Anh für seine besondere Kunst, den jähen Wechsel der Leidensch lebendig zu gestalten.

5) **Timon von Athen.**

a. *The History of Timon of Athens, the Manhater, made into Play, by Thomas Shadwell.* 1678. Aufgeführt auf dem Duke' Theater. Timon erhält hier eine Geliebte, die ihm im Unglü treu bleibt.

b. *Timon of Athens. Tragedy, altered from Shakespeare a Shadwell, by James Love.* 1768. Aufgeführt in Richmond

c. *Timon of Athens. Tragedy, altered from Shakespeare Richard Cumberland.* 1771. Aufgeführt in Drurylane.

Timon hat eine Tochter, die er nun mit unglücklich mac Quin (abgegangen 1750) gab den Apemantus. Die letzte schlec tere Bearbeitung wurde von Garrick angenommen und aufgefüh sie hatte aber nur geringen Erfolg. Er selbst wirkte nicht mit

*) Vergl. Shakespeare-Jahrbuch IV, 22 fg.

) Cymbeline.

a. *Cymbeline, King of Great Britain. A Tragedy, written by Shakespeare, with some Alterations by Charles Marsh.* 1755.

b. *Cymbeline. Tragedy, altered from Shakespeare by William Hawkins.* 1759. Aufgeführt in Coventgarden, aber ohne allen Erfolg.

c. *Cymbeline. Tragedy altered by David Garrick.* 1759. Aufgeführt in Drurylane. Die Scenen sind mitunter anders zusammengelegt und Kürzungen vorgenommen. Geringe Zusätze finden sich selten. Das Stück war beim Publikum beliebt. Garrick gab den Posthumus.

König Lear.

a. *King Lear. Tragedy by Nahum Tate.* 1681. Aufgeführt im Duke's-Theater. Der Narr fehlt, dafür lieben sich aber Edgar und Cordelia. Lear und Cordelia bleiben schliesslich am Leben, mit bester Aussicht auf glückliche Zukunft. Erhielt sich lange auf der Bühne.

b. *The History of King Lear, by George Colman.* 1768. Aufgeführt in Coventgarden. Eine Verschmelzung des Originals und der Tate'schen Bearbeitung desselben. — Der Lear wurde nach dem Original im Duke's-Theater 1663 gegeben, ohne Zweifel mit Betterton in der Titelrolle; es scheint, dass die furchtbare Schlusskatastrophe den Erfolg beeinträchtigte und dass das Stück desshalb wieder ruhte. Dann kam es abermals auf die Bühne, durch die Tate'sche Bearbeitung, welche ebenso wie die spätere Colman'sche grossen Beifall fand. Auch Garrick behielt, nach reiflicher Ueberlegung, die Liebe Edgar's und Cordelia's bei, und wagte nicht, den Narren wieder aufzunehmen, weil er durch dessen Zwischenreden die Rolle des Lear zu schädigen besorgte, welche als seine glänzendste Leistung gerühmt wird.

3) Macbeth.

a. *Macbeth. A Tragedy with all the Alterations, Amendments, Additions and new Songs.* 1674. (Von Sir William Davenant.) — Aufgeführt auf dem Duke's-Theater.

b. *The Historical Tragedy of Macbeth, written originally by Shakespeare. Newly adapted to the stage with Alterations, by John Lee.* 1753. Aufgeführt in Edinburg. Wird als ein durchaus verunglücktes Machwerk bezeichnet. — Macbeth wurde wieder auf die Bühne gebracht durch die Davenant'sche

Bearbeitung 1665, mit glänzender Opernausstattung, Tänzen und Gesängen zur Musik von Locke; dabei waren die Hexen schon im Kostüm komisch gehalten. Als Darsteller der Titelrolle finden sich angegeben: Betterton, John Mills (1711), Quin. So blieb das Stück auf dem Repertoire bis 1744, wo Garrick zuerst den Macbeth spielte. Er hatte im Wesentlichen den Originaltext hergestellt, wagte aber doch nicht, alle Zuthaten zu beseitigen und conservirte namentlich die Gesänge eines Hexenchors von etwa 50 Personen, welche dann bis auf unsre Zeit erhalten blieben. Für den sterbenden Macbeth hatte Garrick noch eine lange Rede hinzugefügt — weil es seine besondere Kunst war, Sterbende darzustellen. In der Auffassung des Charakters war er völlig verschieden von allen seinen Vorgängern. Charles Macklin (Garrick's Zeitgenosse) führte zuerst im Macbeth das alte schottische Kostüm ein, statt der üblichen modernen Tracht.

9) **Romeo und Julia.**

a. *Romeo and Juliet. A Tragi-Comedy by James Howard* (lebte unter Karl II). Nicht gedruckt. Romeo und Julia bleiben beide am Leben. William Davenant liess dieses Stück eine Zeit lang abwechselnd mit der Tragödie geben.

b. *The History and Fall of Cajus Marius. Tragedy by Thomas Otway.* 1680. — Aufgeführt auf dem Duke's-Theater. In diesem Stück sind der jüngere Marius und Lavinia nicht bloss den Charakteren nach, sondern oft wörtlich aus Romeo und Julia entlehnt.

c. *Romeo and Juliet. A Tragedy, revised and altered from Shakespeare by Mr. Theophilus Cibber.* 1748. Zuerst aufgeführt in Haymarket, September 1744, später in Drurylane, 1748. Es enthält beträchtliche Aenderungen und Zusätze, die sich dem Original schlecht genug anpassen.

d. *Romeo and Juliet. A Tragedy.* 1751. Aufgeführt in Drurylane. Die Garrick'sche Bearbeitung, seitdem auf der englischen Bühne allgemein recipirt. Sie folgt der Acteintheilung des Originals, legt in Act I einige Scenen zusammen, kürzt stark und ändert im Wesentlichen Folgendes. Romeo's Leidenschaft für Rosalinden ist beseitigt, er liebt beim Beginn des Stücks schon Julia. Diese zählt (statt 14) 18 Jahre. Act V, Sc I zeigt das Innere einer Kirche, Julien's Leichenbegängniss, begleitet von einem Grabgesange — Chor und Einzelstimme; dann erst

in Mantua. Julia erwacht als Romeo das Gift getrunken, und nun spielt zwischen ihnen noch eine lange Scene. Der Schluss des Stückes ist zweckmässig gekürzt, um Wiederholungen zu vermeiden.

e. *Romeo and Juliet. Altered from Shakespeare by Charles Marsh.* Nicht gedruckt. Marsh war ein Zeitgenosse Garrick's.

f. *Romeo and Juliet, altered for the Stage by Thomas Sheridan* (lebte 1720—1788). Nicht gedruckt. Aufgeführt in Dublin.

g. *Romeo and Juliet, altered from Shakespeare by John Lee* († 1781). Nicht gedruckt. — Harris, der um 1682 von der Bühne abging, wird als Romeo-Darsteller namhaft gemacht. Das Stück hatte dann lange geruht, als es um 1744 durch Garrick wieder zur Aufführung kam. Nicht ersichtlich ist aber, wie dann die Cibber'sche Bearbeitung (c) in Drurylane von Garrick gegeben sein soll. Im October 1749 wurde Romeo und Julie als Concurrenzstück in Coventgarden und Drurylane gleichzeitig an zwölf aufeinander folgenden Tagen aufgeführt. Die Titelrollen gaben dort: Mr. Barry und Mrs. Cibber, hier: Garrick und Miss Bellamy, eine junge Schauspielerin von vortrefflichen Mitteln. Das Urtheil des Publikums blieb getheilt. Später vertauschte Garrick den Romeo mit dem Mercutio.

10) Othello.

Bei Erwähnung von: „*The Revenge. A Tragedy by Edward Young*, 1721," bemerkt die Biographia Dramatica: der Plan dieses Stückes scheine entlehnt theils aus Shakespeare's „Othello", theils aus Mrs. Behn's „Abdelazar". Als namhafte Darsteller der Titelrolle werden genannt: Eyleard Swanston (vor den Bürgerkriegen); Burt und Hart (gleich nach der Restauration); Betterton (lebte 1635—1710, spielte noch in hohem Alter); Booth (verliess die Bühne 1729, starb 1732); Quin (1693—1766); Barry (starb 1777), welchen Colley Cibber in dieser Rolle über Betterton und Booth stellte. Diese Chronologie zeigt, dass Othello niemals auf längere Zeit von der Bühne verschwunden sein kann. Garrick gab sowohl den Othello als den Jago.

11) Hamlet.

Hamlet, altered by Mr. Garrick. Aufgeführt in Drurylane 1771. Nicht gedruckt. Aus Shakespeare's Act I waren 2 Acte gemacht, der erste schloss mit: „Schnöde Thaten, birgt sie die

Erd' auch, müssen sich verrathen". Dafür waren Act III un IV zusammengezogen; IV, 7 (König und Laertes) wesentlic geändert, der Charakter des Laertes edler gehalten; Hamlet kehrt von der Reise zurück mit dem bestimmten Entschluss, jetzt den Tod seines Vaters zu rächen. Die Todtengräber waren gestrichen, wobei allerdings zu bemerken, dass die englische Bühnentradition ihre Scene in's Niedrigst-Possenhafte herabgezogen hat. Ueber Ophelia's Schicksal blieb das Publikum im Unklaren. Die Königin, statt auf der Bühne an Gift zu sterben, wurde im Wahnsinn abgeführt. Der König vertheidigte sich gegen Hamlet und fiel im Zweikampf. Man liess sich diese Aenderungen nur gefallen aus Achtung vor dem Autor, nach dessen Tode wurde der Originaltext alsbald, auf allgemeines Verlangen, wiederhergestellt. Die Bearbeitung blieb demnach nur wenige Jahre auf der Bühne. — Kein Stück erfreute sich in England gleicher Beliebtheit — seit seinem Erscheinen bis auf die Gegenwart. Hamlet war das erste Shakespeare'sche Schauspiel welches nach der Restauration auf dem Duke's-Theater gegeben wurde. Als ursprünglicher Hamlet-Darsteller wird Taylor genannt; nach den (durch Davenant bewahrten) Erinnerungen an ihn soll Betterton die Rolle gespielt haben; ihm folgten: Ryan (geb. um 1696), Wilks († 1736), Milward. Garrick trat schon 1742 in Dublin als Hamlet auf (Ophelia — Mrs. Woffington). Von ihm wurden die Lehren für die Schauspieler (III, 2), welche Betterton noch gesprochen hatte, die man aber seitdem gestrichen, wiederhergestellt. Als der beste Geist wird Booth gerühmt. „König" und „Königin" galten mit Recht als bedeutende Rollen, sie befanden sich in tüchtigen Händen (z. B. Quin — König; Mrs. Hallam — Königin). Garrick vertauschte später die Rolle des Hamlet mit der des Geistes.

Schliesslich wäre noch zu erwähnen:

The Three Conjurers. A Political Interlude, stolen from Shakespeare. 1763. Eine Satire, gegen Lord Bute gerichtet. Es ist nicht ersichtlich, ob dieselbe auf ein Shakespeare'sche Stück gegründet sein sollte; vielleicht war das „*stolen from Shakespeare*" bloss ein scherzhafter Zusatz.

Zu Heinrich VIII.

Von

K. Elze.

Durch die gleichzeitigen Berichte über den Brand des Globus-heaters am 29. Juni 1613 scheint die Abfassungszeit Heinrichs VIII. m so mehr ausser Zweifel gestellt zu sein, als mit der dadurch ewonnenen Zeitbestimmung auch die innerlichen, der Diction und m Versbau entnommenen Merkmale allem Anschein nach voll-ommen übereinstimmen. Obenan unter jenen Berichten stehen die kannten beiden Briefe von Thomas Lorkin und Sir Henry Wotton. homas Lorkin schreibt unter dem letzten Juni des genannten Jahres n Sir Thomas Puckering: „*No longer since than yesterday, while ourbage his companie were acting at the Globe the play of lenry VIII. and there shooting of certeyne chambers in way of iumph, the fire catch'd*", und Sir Henry Wotton erstattet am 6. uli seinem Neffen folgenden Bericht: „*Now to let matters of state leep, I will entertain you at the present with what happened this eek at the Bankside. The king's players had a new play, called All is True*", *representing some principal pieces of the reign of lenry the Eighth, which was set forth with many extraordinary ircumstances of pomp and majesty, even to the matting of the stage; he knights of the order, with their Georges and Garter, the guards with their embroidered coats and the like; sufficient in truth, within a while to make greatness very familiar, if not ridiculous. Now King Henry, making a masque at the Cardinal Wolsey's house, and certain cannons being shot off at his entry, some of the paper, or other stuff, wherewith one of them was stopped, did light on the thatch, where being thought at first but an idle smoke, and their eyes being more attentive to the show, it kindled inwardly, and ran round like a train, consuming, within less than an hour, the*

whole house to the very ground. This was the fatal period of tha virtuous fabric; wherein yet nothing did perish but wood and strau and a few forsaken cloaks; only one man had his breeches set on fir that would perhaps have broiled him, if he had not, by the benef of a provident wit, put it out with bottle ale."*) Dass übrigens de angerichtete Schaden keineswegs so geringfügig war, wie ihn S Henry mit satirischer Geringschätzung darstellt, beweist nicht allei B. Jonson's „*Execration upon Vulcan*"**) — B. Jonson war seine eigenen Worten zufolge eben so wohl ein Augenzeuge wie Wottc — sondern noch umständlicher ein Brief John Chamberlain's vo 8. Juli in Winwood's Memorials III, 469.***) Allerdings ging glücl licher Weise kein Menschenleben dabei verloren, was ausser Chambe lain auch Howes in seiner Fortsetzung von Stowe's Chronik b stätigt, der seinen Bericht mit den Worten schliesst: „*and no me hurt.*" Collier (H. E. Dr. P. I, 386) hebt die Möglichkeit hervor, da das bei dieser Gelegenheit aufgeführte Stück ebensowohl Rowley „*When you see me, you know me*", oder irgend ein unbekannt und verloren gegangenes Drama über denselben Gegenstand gewese sein könne, als dasjenige Shakespeare's; allein dieser Zweifel gel augenscheinlich zu weit. Zunächst spricht schon der Umstand, das das Stück im Globus von Burbage's Truppe aufgeführt wurde, dafü dass es Shakespeare's Werk war; sodann passen aber auch die vo Wotton angeführten Einzelheiten durchaus auf das Shakespeare'sch Stück und es wäre wunderbar und schwer glaublich, dass ihm ei anderes so auf's Haar geglichen haben sollte — am wenigsten da Rowley'sche Stück, wo gar keine Kanonen vorkommen. Der vc Wotton angegebene Titel „*All is true*" kann uns nicht beirren, (

---

*) Letters of Sir Henry Wotton to Sir Edmund Bacon (1661) p. 30 na Hunter's New Illustrations II, 100. – Reliqu. Wotton. (1672) p. 425.

**) But, O those reeds! thy mere disdain of them,
Made thee beget that cruel stratagem,
Which some are pleased to style but thy mad prank,
Against the Globe, the glory of the Bank:
Which, though it were the fort of the whole parish,
Flank'd with a ditch, and forc'd out of a marish,
I saw with two poor chambers taken in,
And razed; ere thought could urge this might have been!
See the World's ruins! nothing but the piles
Left, and wit since to cover it with tiles; etc.

***) Vergl. Prynne Histriomastix (1633) p. 556. Drake (Pariser Ausga p. 551 fgg. Collier H. E. Dr. P. III, 298 fgg.

Doppeltitel etwas sehr Gewöhnliches waren*) und dieser zweite Name obenein vollständig im Einklang mit dem Prologe steht, in welchem wiederholt versichert wird, dass alles, was den Zuschauern in diesem Drama vorgeführt werde, wahr sei.

Gestützt auf Wotton's ausdrückliche Angabe wie auf die innern Gründe halten nun, wol nur mit Ausnahme Schlegel's und Kreyssig's, sämmtliche deutsche Shakespeare-Kritiker, Gervinus, Ulrici, Delius, Hertzberg, an der Ansicht fest, dass Heinrich VIII. damals ein neues Stück gewesen und frühestens im Jahre 1612 geschrieben sei, während die Mehrzahl der englischen Gelehrten es um durchschnittlich zehn Jahre früher ansetzt. Dazu gehören Dr. Johnson, Theobald, Steevens, Malone, Collier und Halliwell, denen nur Knight und Hunter entgegentreten.**) Mit Knight's Auseinandersetzung werden wir uns nachher noch beschäftigen, diejenige Hunter's dagegen mag gleich hier ihre Erledigung finden. Hunter würde nämlich das Stück gleichfalls in die Regierungszeit Elisabeth's und zwar an das Ende derselben verlegen, wenn ihn nicht ein eigenthümliches und wie uns scheint sehr gesuchtes Bedenken davon zurückhielte; er kann nämlich nicht glauben, dass Shakespeare die dem Alter, dem Geschlechte und der königlichen Würde gebührende Rücksicht so weit habe vergessen können, dass er angesichts der dem Tode entgegen gehenden Königin die Sterbescenen der Katharina und die Krönung der Anna Boleyn auf die Bühne gebracht haben sollte, wo der Gedanke an das Krankenlager der Elisabeth wie an die bevorstehende Krönung ihres Nachfolgers so naheliegend, ja unabweislich gewesen sein würde. Einer solchen Verletzung nicht nur des guten Geschmacks, sondern des menschlichen Gefühls würde sich Shakespeare niemals schuldig gemacht haben. Die Zuschauer, meint er, hätten die Sterbescene der Katharina auspfeifen müssen, wenn sie während Elisabeth's letzter Krankheit gespielt worden wäre. Das ist schwer zu begreifen; die Scene ist doch so pathetisch und schön, dass sie im Gegentheil unter solchen Umständen doppelte Rührung hätte hervorrufen müssen. Das Elogium auf Jacob hält Hunter für ächt und ursprünglich und sucht die eigenthümliche Einflechtung desselben mitten in die Lobpreisung der Elisabeth in einer eben so gezwungenen als schwachen Weise zu rechtfertigen. Er findet nämlich eine zarte Rücksichtnahme

*) Vergl. Malone's Angaben bei Ulrici II, 542 und in Delius' Einleitung.

**) Malone's Shakespeare by Boswell II, 388—401. Collier's Shakespeare V, 497. — Shakespeare Society's Papers II, 151. – Knight, Studies of Shakespeare 395—404. — Hunter, New Illustrations II, 95 - 109.

darin, dass die Erwähnung des Todes der Elisabeth so weit a möglich hinausgeschoben werde, so weit, bis sie in der That un vermeidlich sei. Abgesehen davon, dass der Tod an und für sicl immer das Letzte ist, lag gar kein Grund für eine so übermässi zarte Rücksicht vor, wenn doch das Stück erst nach Elisabeth's Tode geschrieben wurde. Auf Wotton's Zeugniss, dass das Stücl 1613 neu gewesen sei, legt Hunter gar kein Gewicht, ja er kam dem unmittelbaren Eindrucke, den das Drama hervorbringt, so wenig widerstehen, dass er diesem Zeugnisse wie seinen eigenen Bedenklich keiten zum Trotz schliesslich zu der Ueberzeugung gelangt, es se bereits vier oder fünf Monate nach Elisabeth's Tode geschrieben un aufgeführt und Shakespeare habe die Absicht gehabt, die beiden wichtigsten und populärsten Zeitvorgänge darin abzuspiegeln, nämlicl Elisabeth's Tod, welcher mit demjenigen der Katharina einige Aehn lichkeit gehabt habe, und die Krönungsfeierlichkeit Jakob's, deren Abbild die Zuschauer in der Krönung Anna Boleyn's hätten erblicken sollen und müssen. Eine so seltsam herausspintisirte Ansicht ha natürlicher Weise keine Anhänger finden können.

Eine Muthmassung anderer Art ist von den Vertheidigern de Jahres 1612 als der einzigen wahren Abfassungszeit sowohl i Deutschland wie in England, und zwar wie es scheint von einande unabhängig, aufgestellt worden. Von der unbestreitbaren Annahm ausgehend, dass Heinrich VIII. ein für eine bestimmte feierlich Veranlassung geschriebenes Gelegenheitsstück ist, haben es nämlic Ulrici (bereits in der ersten Auflage seines Werkes, 1839) und ei ungenannter Mitarbeiter (J. S.) des Gentleman's Magazine 185 XXXIV, 115 fgg., der Ulrici nicht gekannt zu haben scheint, m der Vermählung des Pfalzgrafen (14. Februar 1612/13) in Verbi dung gebracht und diese Hypothese ist von Gervinus (II, 434) w von Hertzberg (Shakespeare-Uebersetzung IV, 8 fg.) sehr eifrig e griffen worden. Gervinus glaubt, die Heirath des Pfalzgrafen ha die Gesellschaft Burbage's bewogen, sich Shakespeare's Rudimen zu diesem Stücke zu erbitten und sie zu der vorliegenden Mas auszuarbeiten, einer Form, auf die es der Dichter bei seinem hist rischen Drama wol schwerlich abgesehen gehabt habe. Eine solc Bearbeitung durch fremde Hand nimmt Ulrici nicht an. „Wen sagt dieser, das Stück zur Hochzeit des Pfalzgrafen Friedrich zue gegeben, vielleicht sogar von vorn herein gedichtet wurde, so leucht ein, dass die Lobeserhebungen Elisabeth's in des Königs Ohren w erträglicher klingen mussten, da die gefeierte Prinzessin ebenfa Elisabeth hiess, und sie also für eben so viel versteckte Komplimer

gegen letztere gelten konnten." Hertzberg findet es „unbegreiflich, dass nicht wenigstens unsre deutschen Kritiker — warum nicht auch die englischen nach dem Vorgange des Gentleman's Magazine? — sofort den glücklichen Gedanken Ulrici's ergriffen haben, der mit Einem Schlage Klarheit und plausibeln Zusammenhang in alle zur Frage kommenden Data bringt." Er variirt seinerseits Ulrici's Ansicht insofern als er sich die Veranlassung und Entstehung des Stückes folgendermassen denkt. Bei der Vermählung selbst könne dasselbe nicht aufgeführt worden sein, da es in der Rechnung des Schatzmeisters Lord Harrington (s. *Cunningham's Revels at Court)* nicht aufgeführt werde, — womit allerdings Ulrici's Hypothese zu Boden fallen würde. Die Berichte über den Triumphzug des jungen Paares auf dem Kontinent, wie über seinen festlichen Empfang in Heidelberg erhielten jedoch die Theilnahme an den Neuvermählten in England rege und gaben willkommenen Anlass zu einer theatralischen Nachfeier jenes für die ganze protestantische Welt so hoffnungsreichen Ehebündnisses. London konnte in seinen Freudenbezeigungen nicht hinter Heidelberg zurückbleiben — als hätte es nicht schon vorher seine Schuldigkeit gethan! Shakespeare hatte sich zwar bereits nach Stratford zurückgezogen, kam aber gelegentlich nach London und stand mit seiner frühern Truppe und deren Dirigenten in fortwährender, auch persönlicher Verbindung. Danach ist es „mehr als bloss wahrscheinlich". dass er von London aus schon im Winter die Aufforderung erhielt, die Hochzeit des Pfalzgrafen durch ein Festspiel zu verherrlichen und zu diesem Zwecke Heinrich VIII. schrieb. So sagt Hertzberg und erblickt in der so umgemodelten Hypothese, mit deren veränderter Fassung sich Ulrici nachträglich (3. Aufl. II, 545 fg.) vereinigt hat, die Panacee für sämmtliche Dunkelheiten, Schwierigkeiten und Schäden des Stücks, wogegen in unsern Augen so viele und schwere Bedenken gegen dieselbe sprechen, dass uns ein solcher Hergang durchaus unwahrscheinlich dünkt. Wie Komplimente, welche auf die Königin Elisabeth und auschliesslich auf diese gemünzt waren, auf die Prinzess Elisabeth hätten bezogen werden sollen, oder können, scheint zuvörderst schwer erklärlich; wäre die Letztere zur künftigen Königin von England bestimmt gewesen, so hätte sich dergleichen denken lassen. Statt dessen aber wurde sie durch ihre Verheirathung ihrem Vaterlande entführt und alles Lob, welches der Königin Elisabeth als Regentin gespendet, wie alles Glück, das dem Reiche unter ihrer Regierung prophezeit wird, leidet auf die junge Pfalzgräfin nicht die mindeste Anwendung — der Name ist eigentlich das Einzige, was sie mit der Vorgängerin

ihres Vaters gemein hat. Ulrici sagt selbst, Jakob habe eine „anerkannt feindliche Stimmung gegen seine Vorgängerin gehabt“ und die Lobeserhebungen derselben hätten ihn nothwendig beleidigen müssen. Aber nicht bloss ihm, sondern auch seiner Tochter hätte die Verherrlichung der Fürstin, welche ihre Grossmutter dem Richtbeil überliefert hatte, wehe thun müssen. Die Rücksichtslosigkeit, die dem Dichter damit in die Schuhe geschoben wird, wird aber noch verschlimmert, wenn man erwägt, dass die Verstossung einer edeln, treuen und liebenden Gemahlin und ein Scheidungsprozess zum wesentlichen, breit ausgeführten Inhalt des Drama's gehört. Dass Shakespeare eine Scheidungsgeschichte zum Inhalt eines Hochzeitsgedichts gewählt haben sollte, scheint uns in keiner Weise glaublich. Hertzberg ereifert sich darüber, dass man geglaubt habe, Shakespeare habe bei Elisabeth's Lebzeiten sie eine „betagte Fürstin“ *(an aged princess)* nennen und von ihrem Tode sprechen können; das, sagt er, hiesse „die Gesetze nicht nur der landläufigsten Galanterie, sondern auch der guten Lebensart und des gesunden Menschenverstandes mit Füssen treten.“ Sicherlich wäre es ungalant und wenig taktvoll gewesen; aber verdient nicht ein Scheidungsprocess als Hochzeitscarmen dieselben Prädicate in noch höherem Grade? kommt man nicht mit dieser letztern Hypothese aus dem Regen in die Traufe? Freilich verliert ihre Bedenklichkeit an Schärfe, wenn das Stück nicht beim Vermählungsfeste selbst, sondern nur bei einer Nachfeier aufgeführt sein soll. Aber auch bei einer solchen müsste doch der Hof anwesend gewesen sein, wenn sie nicht zu einer blossen schauspielerischen Speculation auf den Geldbeutel des Publikums zusammenschrumpfen soll. Und sollen wir glauben, dass sich Shakespeare auf der Höhe seines Ruhmes und am Ende seiner Laufbahn dazu hergegeben haben wird, für eine derartige Nachfeier ein eigenes Stück zu schreiben? Durch die Annahme einer Nachfeier wird überhaupt der ganzen Sache die Spitze abgebrochen. Die anstössigen Verse mit der „betagten Fürstin“ und der Erwähnung ihres Todes stehen unseres Bedünkens im engsten Zusammenhange mit dem sich daran knüpfenden Komplimente für Jakob, gegen dessen Aechtheit seit Theobald von den gewiegtesten Kennern wie Dr. Johnson, Farmer, Steevens, Ch. A. Brown (Autobiogr. Poems 188 fg.) u. A. Zweifel erhoben worden sind; man hat sie bekanntlich Ben Jonson zugeschrieben, ein Punkt, den wir später nochmals in's Auge zu fassen haben werden. Knight und Delius, denen Ulrici (II, 541) beipflichtet, heben ferner hervor, dass Elisabeth, wenn das Stück bei ihren Lebzeiten geschrieben wäre, sich schwerlich mit der

„so glänzenden Erscheinung Katharina's ausgesöhnt und ebensowenig dem Dichter gestattet haben würde, ihre eigene Person als Säugling auf die Bühne zu bringen.“ Der erste Punkt lässt allerdings keinen Zweifel, wol aber eine andere Erklärung zu; der zweite dagegen scheint nicht das mindeste Bedenkliche zu haben. Es ist doch weder eine Unannehmlichkeit, noch gar ein Makel, geboren und zur Taufe getragen zu werden, sondern etwas, dessen sich auch Fürsten und Fürstinnen nicht zu schämen brauchen — warum sollte Elisabeth daran Anstoss genommen haben? Auch die strengste Etikette verbietet unseres Wissens nicht, Jemanden an seine Geburt oder an seine Taufe zu erinnern. Im Gegentheil scheint es sogar, als sei diese Erinnerung an Elisabeth's Geburt eine ganz geflissentliche und als laufe das Stück recht eigentlich darauf hinaus, in welchem Falle es selbstverständlich bei ihren Lebzeiten sehr hohes, zehn Jahre nach ihrem Tode hingegen nur sehr geringes Interesse beanspruchen konnte. Allerdings führt das auf die naheliegende — leider noch nicht genügend aufgeklärte — Frage, in wie weit es zu Shakespeare's Zeit gestattet war, lebende oder kürzlich verstorbene Personen auf die Bühne zu bringen. Von diesem Standpunkte aus lassen sich auch diejenigen Gründe am besten übersehen, welche Knight gegen die Verlegung des Stückes in die Regierungszeit Elisabeth's in's Treffen geführt hat; sie sind sämmtlich nicht der Anlage des Stückes oder der Auswahl und Behandlung des Stoffes, sondern gelegentlichen kleinen Zügen und Aeusserungen einzelner Charaktere entnommen, welche, wie er glaubt, bei Elisabeth Missfallen hätten erregen müssen, ja bei ihren Lebzeiten auf der Bühne schlechthin unmöglich gewesen wären. Ueber die Erwähnung der „betagten Fürstin“ und ihres Todes geht er zwar leicht hinweg, indem er sie als eine eventuelle spätere Interpolation gelten lässt; desto grösseres Gewicht legt er beispielsweise auf Heinrich's gewohnheitsmässigen Ausruf „Ha!“, dem er auch die von Hunter hervorgehobene Stelle (I, 2) hätte hinzufügen können, wo sich Heinrich auf die Schulter des Kardinals lehnt, was gleichfalls seine (wie auch Jakob's) Gewohnheit war. Hunter sieht darin merkwürdiger Weise ein Anzeichen, dass das Stück unter Jakob geschrieben sei, während eine solche Anspielung, die für Jakob schwerlich sehr angenehm gewesen wäre, doch nur gegen seine Annahme sprechen kann. War es denn aber nicht ein nothwendiges Erforderniss für den Dichter, wenigstens äusserlich ein naturwahres Bild des Königs zu geben, nachdem er ihn innerlich so sehr verschönt hatte? Und konnten solche Züge, so lange sie nicht karikirt wurden —

und davon hat sie Shakespeare wahrlich fern genug gehalten — etwas Verletzendes für Elisabeth haben? Ferner nimmt Knight Anstoss daran, dass Heinrich auf dem Maskenfest bei Wolsey Anna küsst — als ob das nicht der allgemeinen englischen Sitte entsprochen hätte, wie schon aus Heinrich V., V, 2 hinlänglich bekannt ist;*) desgleichen an den spitzigen und losen Reden des alten Hoffräuleins mit ihren Anspielungen auf das Jahrgehalt von 1000 Pfd. — aber dieses Hoffräulein erinnert stark an die Amme in Romeo und Julia und durfte sich auch wol der gleichen unbeachteten Redefreiheit erfreuen wie diese; sie wirft eben so wenig einen Schatten auf Anna's Charakter wie die Amme auf den der Julia. Endlich führt Knight zu Gunsten seiner Ansicht die Aeusserung Suffolk's (II, 2) an: *No, his conscience Has crept too near another lady* u. s. w. — eine von den geschichtlichen Thatsachen herausgeforderte Beurtheilung, die zu offenkundig und allgemein verbreitet war, als dass sie sich hätte völlig unterdrücken lassen oder dass sie hätte Anstoss erregen können. Knight seinerseits ist überzeugt, dass Elisabeth dergleichen nie geduldet haben würde, ja er wirft sogar die Frage auf, ob sie nicht eines solchen Vorkommnisses halber vielmehr Burbage die Licenz entzogen und Shakespeare selbst in den Tower geschickt haben würde, um dort seinem Freunde Southampton Gesellschaft zu leisten. In seinem Eifer berücksichtigt er dabei nicht, dass die Sitte der Zeit in diesen Dingen ungleich grössere Freiheit gestattete, als wir es gewohnt sind. So brachte Thomas Heywood in seinem bereits 1605—6 gedruckten Stücke „*If you know not me, you know nobody*" Elisabeth unmittelbar nach ihrem Tode (wenn nicht gar schon bei ihrem Leben) auf die Bühne, allerdings — um diesen Einwurf vorweg zu nehmen — nicht vor den Augen einer Tochter oder überhaupt eines Nachkommen. Wir wissen aber, dass lebende Regenten auf die Bühne gebracht wurden, sogar mit Jakob selbst soll es in wenig schmeichelhafter Weise geschehen sein und dieser liess die Sache hingehen, während er die Verfasser von *Eastward Ho!* wegen der darin enthaltenen Anzüglichkeiten gegen die Schotten auf Sir James Murray's Andringen in's Gefängniss setzen liess.**)

*) Man vergl. zum Ueberfluss Rye, England as seen by Foreigners 260 fgg.

**) B. Jonson schob gegen Drummond die Schuld lediglich auf seine Mitarbeiter Marston und Chapman. Nach Gifford's Darstellung (Works of B. Jonson, Moxon 1838, p. 22) begleitete er, obwohl unschuldig, seine Kollegen freiwillig in's Gefängniss, ein Edelmuth, den Gifford natürlich nicht hoch genug preisen kann. Uebrigens scheinen alle drei ohne weitere Strafe bald wieder entlassen worden zu sein. Die straffällige Stelle ist bei Gifford abgedruckt und

Er wurde dabei jedoch nicht von persönlichen — denn das Stück enthält nicht das mindeste gegen seine Person — sondern von politischen Gründen geleitet. Der einzige Fall, wo von einem Regenten gegen das Theater Klage erhoben wurde, war bekanntlich Chapman's Byron (1608), in welchem die Königin von Frankreich auftrat und hrer Hofdame, dem Fräulein von Verneuil, eine Ohrfeige gab. Der ranzösische Gesandte beschwerte sich dieserhalb, es scheint jedoch icht, als sei seiner Beschwerde Folge gegeben worden und den chauspielern oder dem Dichter etwas geschehen (Shakespeare-ahrbuch III, 170). Am allerwenigsten war die Rede von Concessions-ntziehung oder gar vom Tower. Scheint schon hiernach die Anahme unbedenklich, dass Shakespeare Heinrich VIII. bei Lebzeiten einer Tochter auf die Bühne bringen konnte, so wird dieselbe durch ine Vergleichung mit Rowley's „*When you see me, yow know me*" ist zur Gewissheit erhoben. In dieser „*Chronicle History*" wird Heinrich VIII. seinem Charakter wie seiner äusseren Erscheinung nd seinem Benehmen nach mit einer fast schreckenerregenden Naturwahrheit geschildert; schon die Worte des Titels, auf welchem Heinrich überdiess in ganzer Figur abgebildet ist, verrathen, dass s in jeder Hinsicht auf Porträt-Aehnlichkeit abgesehen ist — man oll den König erkennen, sobald man ihn sieht. Nicht nur die Anlehnung an die Schulter seiner Vertrauten und das charakteristische *Ha!*, sondern auch den Lieblingsfluch Heinrichs: *Mother of God!* würde Knight, wenn er dies Stück verglichen hätte, in ganz anderer Weise ausgebeutet gefunden haben als bei Shakespeare. Vielleicht hätte er sogar die Entdeckung gemacht, dass Shakespeare aller Wahrscheinlichkeit nach Rowley's Stück nicht nur gekannt, sondern mehrfach benutzt hat, wie wir an einem andern Orte darzuthun gedenken. Eine solche Parallele zeigt recht deutlich, wie masshaltend, a wie zart und liebevoll Shakespeare bei der Charakteristik des Königs zu Werke gegangen ist. Trotz alle dem ist kaum zu zweifeln, dass Rowley's „*When you see me &c.*" bereits unter Elisabeth aufgeführt wurde, denn die erste Quarto desselben stammt aus dem Jahre 1605 und kann, dem bekannten Herkommen zufolge, erst gedruckt sein, als das Stück bereits längere Zeit auf der Bühne war. Wem auch dies noch nicht überzeugend scheint, der möge sich der beiden Stücke „*The Rising of Cardinal Wolsey*" von Antony Munday im Verein mit Drayton, Chettle und Wentworth Smith) und

---

ieht ganz wie eine Bitterkeit B. Jonson's aus, was auch Gifford dagegen sagen mag. Gerade dass Jonson die Schuld von sich abzuwälzen suchte, macht ihn rst verdächtig.

„*Cardinal Wolsey*“ von Henry Chettle erinnern, von denen wir aus Henslowe's Tagebuch wissen, dass sie 1601 und 1602 aufgeführt wurden; es lässt sich aber nicht anders annehmen, als dass in beiden Stücken auch Heinrich VIII. aufgetreten sein muss; man scheint es nur vermieden zu haben, seinen Namen auf den Titel zu setzen. Shakespeare und seine Zeitgenossen wurden eben in diesen Dingen nicht von höfischen Rücksichten geleitet, sondern gingen lediglich vom Gesichtspunkte der dramatischen Dichtung aus und verfuhren ihren Bedürfnissen entsprechend. Sicherlich war Shakespeare nichts weniger als ein Hofmann und noch weniger ein Schmeichler im Style eines B. Jonson. Es scheint uns sehr wohl denkbar, dass er in der ganzen Anlage seines Stückes wie in der Behandlung seiner Charaktere eine Huldigung für seine Herrscherin beabsichtigen konnte, ohne doch Einzelheiten, wie die von Knight hervorgehobenen, ängstlich in die Wagschale zu legen, ja dass er sogar trotz der zu Tage liegenden Absicht der Huldigung mit solchen kleinen Zügen gegen den Hofton verstossen konnte. Der kleine Geist nimmt Anstoss am Kleinen, über das der grosse hinwegsieht, Shakespeare's Geist aber war mehr als irgend ein anderer auf das Grosse und Ganze und nicht auf Etiketten-Fragen gerichtet. Ausserdem aber ist unserer Ueberzeugung nach Heinrich VIII., wenn auch bei Elisabeth's Lebzeiten geschrieben, doch nicht unter ihr zur Aufführung gekommen; wäre das geschehen, so möchten vielleicht solche Punkte noch retouchirt worden sein, ja wir wissen gar nicht, ob nicht einzelnes der Art erst durch eine spätere Ueberarbeitung hineingebracht worden ist. Hiermit greifen wir jedoch dem Gange unserer Untersuchung vor; richten wir lieber, ehe wir weiter gehen, unsere Aufmerksamkeit auf die Dichtung selbst und suchen wir über ihren Grundgedanken, oder wenn ein solcher nicht auffindbar sein sollte, wenigstens über den rothen Faden zu verständigen, der sich durch dieselbe hindurchzieht.

Knight hat sich bemüht, unser Stück als eine von Shakespeare's tiefsinnigsten Schöpfungen darzustellen und findet (nach Anleitung des Prologs) in der Veränderlichkeit der menschlichen Schicksale, in dem „*ever-whirling wheel*“ wie es Spenser bezeichnet habe, das Thema, welches uns der Dichter mit grosser Emphase von seiner tragischen Seite darstelle. Shakespeare biete hier seine ganze wunderbare Kunst auf, um unsere Sympathie für die Unglücklichen zu erregen, zu denen Knight nicht nur Katharina und Buckingham, sondern halb und halb auch den gefallenen Wolsey rechnet. Die Tröstung des Dichters für diese Hinfälligkeit irdischer Grösse und

irdischen Glücks liege in dem prophetischen Ausblick auf die schönere Zukunft. Knight ist überzeugt, dass das Stück ganz so wie es auf uns gekommen im Jahre 1612 geschrieben und dass an eine Interpolirung durch B. Jonson nicht zu denken sei und schliesst mit der kühnen Behauptung, dass es kein Stück Shakespeare's gebe, das einen entschiedeneren Charakter von Einheit an sich trüge, keins aus welchem irgend eine Stelle schwerer ausgelöst werden könnte. Mit dieser Ansicht steht er sehr vereinzelt da und deutscherseits hat sich ihm nur v. Friesen (Shakespeare-Jahrbuch VIII, 20) insofern angeschlossen, als auch er Heinrich VIII. als ein „Werk seltener Meisterschaft" bewundert, bei dem man den Dichter über seinem Werke vergessen müsse. Die von Friesen gepriesene „Erhabenheit über dem behandelten Stoffe, die unbefangene Sicherheit, trotz der Gefahr die empfindlichsten Gefühle zu verletzen, die Innigkeit, Wärme und Naturwahrheit in der Darstellung" müssen wir von unserm Standpunkte aus allerdings gleichfalls anerkennen, ohne jedoch zu wissen, ob der verehrte Verfasser mit der Wendung, die wir seinem Lobe geben, einverstanden sein wird. Alle übrigen Kritiker stellen das Stück, das sich von den andern Historien in mehrfacher Hinsicht wesentlich unterscheidet, viel weniger hoch. „Es fehlt ihm, um Ulrici's (II, 537) Worte zu gebrauchen, die innere organische Gestaltung, die ethische Vitalität, so dass es kein Ganzes, sondern eitel Stückwerk d. h. geistiges Stückwerk und eine blosse Scheinexistenz ist." Kreyssig ist geneigt, Satire auf die Tudor-Herrschaft darin zu finden; Shakespeare, meint er, habe hier die historische Wahrheit über die poetische gestellt und dadurch sei dem Stücke eine sittliche Idee verloren gegangen. Als der strengste, wahrhaft unerbittliche Richter erweist sich Hertzberg; ihm ist Heinrich VIII. gar kein Drama, sondern „ein scenificirtes historisches Gelegenheitsgedicht zur Feier irgend eines frohen Familienereignisses am Hofe Jakob's I." Bis auf Einen Punkt würden wir uns mit dieser Auffassung vereinigen, wenn nämlich statt „Jakob's I." „Elisabeth's" gesetzt wird. Vor allem vermissen wir in unserm Stücke eine grosse Mittelfigur, welche das Ganze beherrscht und zusammenhält und in der sich der historische Zug der Zeit verkörpert, eine Mittelfigur wie König Johann, Heinrich V., Richard II. und vor allem Richard III. Statt dessen machen sich Heinrich VIII., Katharina und Wolsey einander den Rang streitig, um von Buckingham und Cranmer zu schweigen, und man kann Hertzberg nicht ganz Unrecht geben, wenn er das Stück ziemlich drastisch charakterisirt als eine „Haupt- und Staatsaction mit drei und einer halben Katastrophe, variirt durch

eine Hochzeit und einen Krönungszug, abrupt zu Ende gebracht durch eine Kindtaufe, in welcher die Elemente eines Satyrdramas mit einer prophetischen Exstase sich begegnen, und dieses alles locker zusammengehalten durch die Person des Titelhelden *(sit venia verbi)*, aus welcher kein Dichter im Himmel oder auf Erden je eine tragische Gestalt zu machen im Stande gewesen wäre.“ Eine tragische Gestalt, die überdies gar nicht erforderlich war, sicherlich nicht; aber eine bedeutende historische Gestalt hätte Shakespeare recht wohl aus Heinrich VIII. machen können, mindestens eine Gestalt von ungleich grössern Verhältnissen, als in denen sie uns gegenwärtig entgegen tritt. „*Bluff King Harry*“ mit seiner ausgeprägten Individualität, seiner selbstsüchtigen Thatkraft, seiner ungezügelten Sinnlichkeit und der entsprechenden Dosis Blutgier ist keineswegs ein undramatischer Charakter. Konnte ihn der Dichter nicht als den Schöpfer und Vertreter des persönlichen Absolutismus auffassen, der die letzten Reste der Feudalherrschaft beseitigt, die Leitung der Staatsgeschäfte vom hohen Adel auf gelehrte Beamte überträgt und den Uebergang des mittelalterlichen Staatswesens in das moderne vollzieht, der das Staatsinterese in seine Person verlegt und wenn auch unausgesprochen nach dem Grundsatze handelt: der Staat — und mehr noch die Kirche — bin ich? Musste denn der Dichter mit der Taufe der Elisabeth schliessen? Konnte nicht vor allem der Widerstreit mit Rom und die Einführung der Reformation, der Märtyrertod des Bischofs Fisher und Sir Thomas More's und in Folge dessen die Absetzung des Königs durch den Papst, die Einziehung der Kirchengüter und Klöster — konnte das Alles nicht mehr in den Vordergrund gestellt und politisch wie ethisch vertieft werden? Boten nicht ausserdem die Kriege mit Frankreich und Schottland, der Besuch Kaiser Karl's V., des Neffen der Katharina, in London, die Hinrichtung Cromwell's u. a. dankbare Stoffe und Anhaltspunkte zu einem grossartigen dramatischen Gemälde im national-historischen Style dar? Auf einige Abweichung mehr oder minder von der äussern geschichtlichen Wahrheit konnte es dabei nicht ankommen, denn trotz der Versicherungen des Prologs und des Nebentitels „*All is true*“ ist daran schon jetzt kein Mangel. War es ferner nothwendig, um den zweiten augenfälligen Punkt zu berühren, ein so grosses Gewicht auf scenisches Schaugepränge zu legen und die Krönungs- und Tauffeierlichkeiten gegen alle Gewohnheit des Dichters so sehr in den Vordergrund treten zu lassen, dass das Drama dadurch zu einem vollständigen Ausstattungsstück wird? Ist es durch den Stoff bedingt, dass die Anordnung dieses

Pompes so sorgfältig und in's Einzelne gehend vom Dichter vorgeschrieben wird, wie in keinem andern Stücke? Oder wollte er weiter nichts, als die Schaulust des lieben Publikums befriedigen und ihm eine Güte thun? Shakespeare's Publikum war in dieser Hinsicht nicht verwöhnt und man kann ihm nicht nachsagen, dass sein Sinn auf theatralischen Prunk gerichtet gewesen wäre.

Alles dies wohl erwogen dürfen wir gewiss weder in der Sprödigkeit des Gegenstandes. noch in dem Unvermögen des Dichters die Gründe suchen, wesshalb unser Stück, mit dem Massstabe des historischen Dramas gemessen, hinter den übrigen Historien zurückbleibt und sowohl eines grossartigen geschichtlichen Inhalts wie eines einheitlichen, strenggegliederten dramatischen Baues entbehrt. Wenn dem so ist — und es wird sich schwer leugnen lassen — so können wir nur sagen, der Dichter wollte es nicht anders, — ja, wie sich später zeigen wird, der Dichter selbst giebt eine nicht misszuverstehende Andeutung über diesen Punkt. Wenn Heinrich VIII. nichts als ein ziemlich passiver Titelheld ist und im Hintergrunde steht, so ist dies nur desshalb der Fall, weil ihn der Dichter absichtlich dahin gestellt hat, weil er Gründe hatte, ihn nicht in voller Beleuchtung, sondern nur im Zwielichte des Halbdunkels zu zeigen. Solche Gründe waren aber nicht mehr unter der Regierung Jakobs, sondern nur unter der Elisabeths vorhanden; hätte der Dichter das Stück neun oder zehn Jahre nach Elisabeths Tode geschrieben, so wäre er aller Rücksichtnahme um so mehr entbunden gewesen, als Jakob ja nicht einmal derselben Dynastie angehörte wie Heinrich, und hätte ohne allen Zweifel ein ganz anders aufgefasstes. lebensvolleres, ächt dramatisches Bild des Königs geliefert.

Dass Heinrichs Charakter vom Dichter beschönigt oder doch sehr rücksichtsvoll behandelt ist, lässt sich wol nur bei einer vorgefassten Meinung verkennen. Er ist wie bemerkt in eine gewisse Passivität zurückgedrängt worden, nicht weil das seinem geschichtlichen Charakter besonders entspräche, sondern weil es am vortheilhaftesten für ihn ist und der Dichter hat ihm offenbar absichtlich kein eigenes Licht, sondern fast nur Reflexbeleuchtung durch die andern Personen des Stückes gegeben. Der König befindet sich fast gänzlich in den Händen Wolsey's, des „übergrossen Priesters", der geradehin als sein böser Genius dargestellt wird. Buckinghams Sturz, wie II, 2 unverblümt ausgesprochen wird, ist Wolsey's Werk, der namentlich des Herzogs Schwiegersohn Surrey in schlauster Weise nach Irland geschickt hat, damit er aus dem Wege geschafft werde und seinem Schwiegervater nicht beistehen könne. Buckingham

selbst weiss recht gut, dass er sein Schicksal nicht der Grausamkeit des Königs, sondern den Ränken und dem eifersüchtigen Hasse des Kardinals zu danken hat. Schon in der Eingangsscene des Stückes hat er Heinrich als die segensreiche Sonne bezeichnet, deren Licht Wolsey der Erde vorenthält und in seinen Abschiedsworten erkennt er an, dass er verurtheilt sei:

im Wege Rechtens,
Fürwahr in bester Form; in so weit steh' ich
Ein wenig besser als mein armer Vater.

Mit einem Gebete für den König geht er zum Schaffot:

Seiner Majestät
Empfehlt mich. Spricht von Buckingham er, sagt ihm,
Ihr traft ihn halb im Himmel. Mein Gebet
Gilt noch dem König; bis zum letzten Hauch
Ruft Segen es herab auf ihn. Er lebe
Länger als Zeit mir bleibt, um seine Jahre
Zu zählen. Liebend herrsch' er und geliebt
Und wenn das Alter ihn zum Tod geleitet
Sei ihm und Herzensgüt' Ein Grab bereitet.

Mit denselben Segenswünschen für Heinrich auf den Lippen scheiden auch Wolsey und Katharina aus dem Leben. Wenn diese drei, die doch den meisten Grund hatten den König zu hassen, ja ihm zu fluchen, ohne Groll und versöhnt mit ihm und seines Lobes voll sterben, wer darf ihm dann zürnen? Muss nicht doch Güte, Edelsinn — „so edel ist er" sagt Wolsey III, 2 — und Tüchtigkeit in ihm wohnen, wenn selbst seine Opfer nicht umhin können, für seine Tugenden Zeugniss abzulegen und ihn zu segnen?

Es würde nicht gerecht sein, dem Dichter das Verdienst dieser Charakteristik etwa desshalb absprechen zu wollen, weil er die Unterlagen derselben aus Holinshed entlehnte; er würde sich nicht so eng an seine Quelle angeschlossen haben, wenn sie ihm nicht in den Plan gepasst hätte. Eben so wenig scheint der Vorwurf gegen den Charakter des Königs gerechtfertigt, dass er nicht — gleich der Königin Katharina — die Unzuverlässigkeit des gegen Buckingham aufgestellten Zeugen durchschaue und nicht mit wahrhaft grossartigem, königlichen Sinne die mörderischen Drohungen des Herzogs auf ihr wahres Mass zurückführe und so zu sagen auf die leichte Achsel nehme. Danach war weder der Charakter des Königs, noch der der Zeit angethan; Heinrich kannte die Geschichte seiner Vorfahren zu gut, um nicht zu wissen, dass mit den Grossen nicht zu spassen war; ausserdem hatte ihn Buckingham bei seiner schwächsten

Seite gefasst, indem er es täglich ausgesprochen, der König werde kinderlos sterben und das Scepter alsdann auf ihn selbst übergehn. Dass Heinrichs erste Ehe kinderlos war, oder genau gesprochen, dass die beiden Söhnen bald nach der Geburt gestorben und nur die Eine Tochter Maria am Leben geblieben war, das war bekanntlich seine wundeste Stelle; dadurch wurde nicht zum kleinsten Theile das Begehren nach der Trennung dieser Ehe in ihm aufgestachelt und der Dichter lässt sich diese Motivirung nicht entgehen. Wird es unter solchen Umständen nicht ganz erklärlich, dass der König in Buckingham's Falle der Gerechtigkeit freien Lauf lässt? Er thut in der That bei Shakespeare nichts in der Sache, als dass er den Verurtheilten nicht begnadigt. Dass endlich die Hinrichtung Buckinghams dem Dichter dazu dient, um zu zeigen, wie sich bei der Entwicklung des modernen Staates der Beamtenstand über die Geburtsaristokratie emporschwang und sie beseitigte, mag in diesem Zusammenhange nur nebenbei erwähnt werden.

Dieselbe passive Haltung wie gegen Buckingham nimmt der König auch bezüglich des Steuerdrucks und der von Wolsey in's Werk gesetzten Erpressungen ein, deren Odium ihm damit abgenommen und auf andere Schultern gewälzt wird. Allerdings ist es auch hier zunächst Katharina, welche, sich gegen den Kardinal wendend, auf Abhilfe dringt, aber der König, der nichts um die Sache weiss oder wenigstens nichts zu wissen vorgiebt, stellt sich sofort auf ihre Seite und ertheilt Befehl zur augenblicklichen Abstellung des „schrecklichen Tributes", wobei er von dem Grundsatz geleitet wird:

Ich darf mein Volk nicht vom Gesetz losreissen
Als meines Willens Hutschmuck.

Verräth das nicht deutlich die Absicht des Dichters, den Charakter Heinrichs des Tyrannischen zu entkleiden? Leider aber wird der König durch den nichtswürdigen Kardinal um die Früchte dieser wahrhaft constitutionellen Gesinnung betrogen, indem Wolsey Fürsorge trifft, dass „der Widerruf und Straferlass" dem Volke als von ihm selbst „vermittelt" dargestellt wird.

Am deutlichsten erhellt die Abhängigkeit des Königs vom Kardinal und der unheilvolle Einfluss, den dieser auf ihn ausübt, (seiner Zunge Zauber beherrscht den König, sagt der Kämmerier III, 2) wenn wir die Beflissenheit in's Auge fassen, mit welcher er die wachsende Abneigung des Königs gegen seine Gemahlin zur hellen Flamme anschürt und ihn zur Ehetrennung drängt. Die Königin sagt es dem Kardinal in's Gesicht, dass er ihr schlimmster

Feind sei und verwirft ihn daher als ihren Richter; er sei es gewesen, der diese Glut beim Könige angefacht habe (II, 4). Dass der Kardinal dagegen seine Unschuld betheuert, sich auf den König beruft und von diesem seine Nichteinmischung bestätigen lässt, will nicht viel verfangen; es beweist nur, dass er schlau genug zu Werke gegangen ist, um sich nirgends blosszustellen. Weiss doch das Volk (II, 1):

Der Kardinal, vielleicht auch Andre
Seiner (des Königs) Umgebung flössen ihm aus Bosheit
Gegen die gute Kön'gin Scrupel ein,
Die ihr Verderben drohn.

Es ist bekannt, dass der Kardinal dadurch Rache an Kaiser Karl üben wollte:

'S ist einzig
Der Kardinal, der Rach' am Kaiser sucht,
Weil der ihm nicht das Erzbisthum Toledo
Auf sein Gesuch verlieh.

In II, 2 wiederholt der Herzog von Norfolk, dass der Kardinal, seitdem er das Bündniss mit dem Kaiser zerknickt, in's Herz des Königs taucht und dort Scrupel und Angst und Gewissensbisse, Furcht und Verzweiflung wegen dieser Ehe streut und ihm, um ihn aus dem Wust zu erheben, Scheidung anräth. Mehrfach hervorgehoben wird auch die Doppelzüngigkeit des Kardinals bezüglich der Ehetrennung (z. B. III, 2). Dass Wolsey die Scheidung in seinem eigenen Interesse betrieb, ist eine zu bekannte geschichtliche Thatsache, als dass sie weiterer Darlegung bedürfte. Sein Plan war, den König mit der Herzogin von Alençon, der Schwester des Königs von Frankreich, zu vermählen und dadurch dessen Unterstützung für seine ehrgeizigen Pläne zu gewinnen, nachdem ihm diejenige des Kaisers entgangen war. Alles das spricht er beim Dichter ohne Rückhalt aus und bezeichnet mit dürren Worten das Papstthum als seinen letzten Zweck. Auf den König wirft es ein keineswegs ungünstiges Licht, dass er auf die feingesponnenen Pläne einer politischen Heirath nicht eingeht, sondern als ein gerader ehrlicher Mann seiner Neigung folgt. Ueberhaupt ist der König bei Shakespeare zu ehrlich und gutmüthig, als dass er Wolseys Ränke durchschauen sollte; Norfolk prophezeit II, 2: Der König wird ihn einst noch kennen lernen und Suffolk erwidert: Gott geb's! er lernt sich selber sonst nicht kennen. Die endliche Erkenntniss kommt dem Könige bekanntlich durch das Verzeichniss der vom Kardinal auf-

gehäuften ungeheuern Schätze und durch den Brief an den Papst, der seine Pläne und Ränke enthüllt.

Dass es in Wahrheit zumeist des Königs ungestüme und selbstsüchtige Sinnlichkeit war, welche ihn von der alternden Gemahlin abwendig machte, kann keinem Zweifel unterliegen; der Dichter übergeht jedoch diesen Punkt wohlweislich mit Stillschweigen oder lässt ihn doch nur leise ahnen. Katharina war kränklich und acht Jahre älter als ihr Gemahl, ein Missverhältniss, dass sich hier, wie mit seltenen Ausnahmen überall, rächte. Es kann nicht anders als zur sittlichen Hebung Heinrichs dienen, wenn der Dichter hiervon völlig absieht und das Hauptgewicht einerseits auf Wolseys Ränke und Pläne, andrerseits auf des Königs Gewissensscrupel legt (II, 2 und II, 4), von denen dieser in längerer Rede eine klägliche und bewegliche Schilderung giebt. In Wahrheit waren sie vermuthlich nichts als ein erkünsteltes Possenspiel, wenngleich es nicht ohne Eindruck auf den König bleiben konnte, dass der Bischof von Bayonne (richtiger der von Tarbes), wie wir aus des Königs eigenem Munde erfahren (II, 4), die Legitimität der aus dieser Ehe entsprossenen Prinzess Marie unverhohlen in Zweifel gezogen hatte. In dem frühzeitigen Tode der beiden Söhne gab Heinrich vor, eine göttliche Strafe für die nach kanonischem Rechte unzulässige Ehe mit der Wittwe des verstorbenen Bruders zu erblicken, ja wer weiss, ob ihm derselbe nicht von übereifrigen katholischen Gewissensräthen in diesem Lichte dargestellt worden ist. Verzeihlich war es jedenfalls, wenn er, wie erwähnt, bei einer solchen Sachlage nicht ohne Sorgen um die Thronfolge sein mochte und Buckingham's Drohungen nur um so bitterer empfand. Froude's Darlegung der damaligen Erbfolge-Verhältnisse macht dies in der überzeugendsten Weise klar.

In Bezug auf Heinrichs Verhältniss zu Anna Boleyn ist der Dichter nicht unerheblich von der Geschichte abgewichen und zwar zu beider Vortheil. Das Maskenfest beim Kardinal, wo Heinrich sie kennen lernt und sofort in Liebe zu ihr entbrennt, ist allerdings (gerade wie das Scheidungsgericht u. a.) fast wörtlich nach Holinshed oder nach Cavendish geschildert, davon jedoch, dass die Bekanntschaft bei dieser Gelegenheit angeknüpft worden sei, sagen diese nichts, vielmehr scheint das, nach Delius' Bemerkung, des Dichters eigene Erfindung zu sein. Darauf folgt dann sehr schnell die Ernennung Anna's zur Markgräfin von Pembroke und nicht minder schnell die heimliche Ehe, noch vor der endgültigen Scheidung von Katharina. „Die schöne Dame, heisst es III, 2, ist schon des Königs Frau — Seine zweite Ehe wird sehr bald, glaub' ich,

verkündigt — dem Könige lange schon geheim vermählt.“ Wo und wann diese heimliche Trauung erfolgt ist, steht zwar in keiner Weise fest (Cavendish sagt am 25. Januar 1532—3), doch hat das nichts mit unserm Stücke zu thun, und die Thatsache selbst ist nicht zu bezweifeln. Genug, nachdem Anna als Marquise in die Pärie, also unter die Ebenbürtigen aufgenommen ist, wird sie durch die feierliche Krönung zu einer wahren und rechtmässigen Königin erhoben. Diese Krönung war es, welche alle ihr etwa anhaftenden Flecken und Makel glänzend auslöschte; sie war der Glanzpunkt ihres Lebens. Mit bewusster Absicht entfaltet daher der Dichter vor unsern Augen das Bild königlichen Pompes, dessen Mittelpunkt Elisabeth's Mutter ist. Die höchsten Spitzen der Aristokratie wetteifern darin, der jungen Königin ihre Huldigungen darzubringen und ihr zu dienen: sie nehmen ihr Amt bei der Krönung „in Anspruch“ (IV, 1).*) Jeder wird glücklich gepriesen, der der neuen Inhaberin des Thrones nahen darf und der Jubel des Volkes ist noch nie so hoch gestiegen; es „lobt die Scrupel“, die den König zur Scheidung von Katharina bewogen haben. Surrey, Buckinghams Schwiegersohn, hat schon vorher seine Freude ausgesprochen und gewünscht, dass die heimliche Ehe mit Anna wahr sein möge (III, 2); als ihm dies versichert wird, betheuert er, dass sein Jubel dem Bündnisse folgen solle. Anna ist „das holdeste Weib“, „das holdeste Gesicht“, „sie ist ein Engel“, „ein herrliches Geschöpf, vollendet an Seel' und Antlitz“ — wie Suffolk schon in III, 2 sagt. Aber nicht äusserlich allein wird Anna so hoch gestellt, der Dichter hat auch Sorge getragen, sie ihrer hohen Stellung und Schönheit in nicht minder hohem Grade würdig erscheinen zu lassen. Sie thut bei Shakespeare keinen Schritt gegen Katharina, ihre bisherige Gebieterin, noch viel weniger denkt sie daran, dieselbe zu verdrängen und sich an ihre Stelle zu setzen — was historisch schwerlich ganz richtig ist, da wir aus Cavendish wissen, dass sie in zwei Briefen dem Kardinal, der klug genug gewesen war, sich schliesslich zu ihren Gunsten umstimmen zu lassen, für seine Bemühungen in der Scheidungs-Angelegenheit gedankt hat. Im Gegentheil hegt sie bei Shakespeare aufrichtige Hochachtung vor

---

*) Hall erzählt bei der Beschreibung des Krönungsmahls u. a. „that on the right side of the queen's chayre stode the Countesse of Oxforde, wydowe, and on the left side stood the countesse of Worcester, all the dyner season, which diuers tymes in the dyner tyme did hold a fyne cloth before the queene's face, when she lyst to spet, or do otherwyse at her pleasure, and that at the quenes feete, vnder the table, satte two gentlewomen all dyner tyme.“

atharina und bemitleidet sie; sie möchte um keinen Preis Königin erden (II, 3), sondern lieber

Niedrig geboren, mit zufriednem Volk
In einer Hütte wohnen — —
Als aufgestutzt zu gehn in Grames-Flittern
Und goldner Sorge.

Sie hat ein zartes Gewissen — das alte Hoffräulein sagt spöttisch: ein ziegenledernes, und räth ganz ähnlich wie Julia's Amme ihr an, es zu dehnen. Die Erhebung zur Marquise Pembroke nimmt sie voll Unschuld und Demuth auf, so dass der Kämmerier, der ihr die Botschaft überbracht hat, sie voll Entzücken über ihr „sanftes Herz", über ihrer „Tugend Fülle", über die „Schönheit und Zucht, die in ihr verschmolzen sind", verlässt. Sie ist, wie das Hoffräulein sagt, nicht nur mit Weiberreizen, sondern auch mit einem Weiberherzen geschmückt. In solchen Lobeserhebungen ergehen sich mit Einem Wort alle, die von ihr sprechen, Hohe wie Niedere, Nahestehende wie Fremde; sogar ihr Gegner, der Kardinal, kann sich dieser Anerkennung nicht verschliessen, sondern muss zum Herold ihrer Tugend dienen (III, 1). Nachdem er so eben erklärt hat, er wolle keine Anna Bullen für ihn, den König, fährt er fort:

Sie ist wol tugendhaft
Und wacker, doch ich kenne sie als mürr'sche
Luth'ranerin. Nicht dient es unsrer Sache,
Wenn sie am Busen unsres schwer lenksamen
Monarchen ruht.

Ausserdem weiss er nichts an ihr auszusetzen als ihren geringen Stand — er, der Fleischerssohn! Er bezeichnet sie verächtlich als:

Der Kön'gin Fräulein, eines Ritters Tochter.

Diesen letzten Einwand hat der König, wie gezeigt, auf's glänzendste beseitigt, und was den Vorwurf der Ketzerei betrifft, so war der in den Augen Elisabeths und ihrer Zeit vielmehr ein Lob, und nicht das kleinste. Ja Anna Boleyn wird sogar das Verdienst zugeschrieben, am Sturze Wolsey's mitgewirkt und so den König von seinem Dämon und das Land von dem Alpdrucke der Kardinalsregierung befreit zu haben. Wenigstens hören wir es von Wolsey selbst, Lady Anna sei das Gewicht gewesen, das ihn herabgezogen und dass er all seinen Ruhm durch das Eine Weib auf immer verloren habe (III, 2). Insofern gehört denn auch Wolsey's Sturz vollkommen in den dramatischen Zusammenhang und durfte nicht fehlen; mit ihm und Katharina bricht der Katholicismus zusammen, während mit Cranmer und Anna Boleyn die Morgenröthe des Protestantismus aufgeht.

Cranmer ist seinerseits ebenfalls in eine sehr vortheilhafte I leuchtung gestellt. Um zu zeigen, wie er als Vorkämpfer (Protestantismus verfolgt und fast verurtheilt wird, hat der Dich seinen Process um zehn Jahre antedatirt. Nur die persönli Freundschaft und das unmittelbare Eingreifen des Königs erret ihn vom Tower. Er ist, wie Norfolk III, 2 sagt, „ein wack Mensch, der im Geschäft des Königs sich sehr bemüht hat". Se letzte und höchste Auszeichnung ist jedoch die, dass er zugleich der Herzogin von Norfolk und der Marquise von Dorset Elisabe Pathe wird. In dieser Pathenschaft gipfelt seine Bedeutung für Stück und es zeigt sich so, wie auch er dazu dient, einen günsti Lichtreflex einerseits auf seinen königlichen Gönner und Freu andererseits auf Elisabeth zu werfen.

Bemerkenswerth ist es, wie der Dichter wiederholt mit ei gewissen Nachdruck darauf hinweist, dass vor Anna's öffentlic Trauung und Krönung Heinrichs Scheidung von Katharina in be und rechtskräftigster Weise erfolgt ist. Selbst das kanonische E gericht hat er keineswegs bloss zur Entfaltung von Schaugeprä oder weil er es bei Holinshed vorfand in Scene gesetzt, sondern uns die Scheidung in sinnlich augenfälliger Weise einzuprägen, gleich aber auch um das beiderseitige Verhalten der Ehegatten kennzeichnen. Heinrich drängt durchaus nicht zur Scheidung, s dern die beiden Kardinäle sind es, welche im Namen der Ki dazu treiben; Heinrich spendet sogar seiner Gemahlin ein z liches Lob:

Geh denn, Käthchen, geh.
Wer in der Welt ein bessres Weib zu haben
Behauptet, dem vertraue man in nichts,
Da er in dem Stück lügt. Du bist allein
(Wenn deine seltnen Gaben: holde Sanftheit,
Heiligen-Demuth, hohe Weiblichkeit,
Gehorsam beim Befehl — und was dich sonst
Als fromm und fürstlich schmückt — dich schildern könnt
Die Königin der Erdenköniginnen.

Er fordert den Gerichtshof zur scrupulösesten Gerechtigkeit ge sie auf, ja er versteigt sich bis zu der Betheuerung, der Gericht möge nur die Gültigkeit der Ehe beweisen, so sei er bei sei Leben und königlichen Amt zufrieden.

Mit Katherinen unsrer Königin
Das künft'ge Erdenloos zu tragen — eher
Als mit der Schöpfung höchstem Musterbild.

Der Dichter hat alles das wie gesagt seiner Chronik entnommen, er verwendet es aber, um Heinrich in möglichst günstigem Lichte zu zeigen Katharina dagegen, im Vollbewusstsein ihres guten Rechtes wie ihrer königlichen Abstammung und Würde, handelt mindestens nicht klug, indem sie sich dem geistlichen Gerichtshofe nicht unterwirft, denselben vielmehr verlässt und in spätern Sitzungen trotz wiederholter Aufforderung nicht erscheint (IV, 1). Sie klammert sich überhaupt krampfhaft an ihren königlichen Rang, an Majestät und Pracht, von der sich zu trennen, nach Anna's Worten, ein so schneidender Schmerz ist, wie wenn Seel' und Leib sich trennt; noch in der Sterbescene geräth sie in Zorn über einen Diener, der in der Hast die Kniebeugung vor ihr vergisst und jagt ihn in Ungnade fort. Durch diese Haltung bringt sie nicht allein die beiden Kardinäle gegen sich auf, sondern entfremdet sich auch den König völlig, wie ihr das als unausbleiblich sowohl von Wolsey als auch von Campejus bemerklich gemacht wird (III, 1). Dieser Punkt darf nicht ausser Acht gelassen werden, da er ein gewisses Gewicht gegen Katharina und für Heinrich in die Wagschale legt. Die Scheidung geht also, so zu sagen, *in contumaciam* gegen Katharina vor sich; nicht allein das vom Erzbischofe von Canterbury, Cranmer, präsidirte geistliche Gericht zu Dunstable spricht „um Nicht-Erscheinens und der Scrupel willen" die Scheidung und die Ungültigkeit der Ehe aus (IV, 1), sondern schon vorher, ehe die Ehe mit Anna öffentlich verkündigt wird, haben, wie uns Suffolk III, 2 kundthut, „alle berühmten Facultäten fast der ganzen christlichen Welt des Königs Ehescheidung gerechtfertigt." Dadurch sind vom Dichter sorgfältig alle Bedenken aus dem Wege geräumt, welche gegen die Gültigkeit der zweiten Ehe erhoben werden könnten; aber als ob auch das noch nicht ausreichend wäre, um jeden Makel zu tilgen, muss Katharina vor Elisabeths Geburt sterben, damit deren Legitimität vollständig unanfechtbar dasteht. Elisabeth wurde bekanntlich 1533 geboren, während Katharina erst 1536 mit Tode abging. Sollen wir glauben, der Dichter habe sich einen so flagranten Anachronismus, der nur in diesem Zusammenhange erklärlich und bedeutsam wird, lediglich zu dem Zwecke gestattet, um die rührende Sterbescene der Katharina anbringen zu können? Das wäre gegen seinen Charakter und hiesse sehr niedrig von ihm denken. Schlegel will merkwürdiger Weise in Katharina's Tod den wahren Schluss erblicken und glaubt, dass ihn der Dichter aus diesem Grunde gegen die Zeitordnung früher gestellt habe. Dem lässt sich in keiner Weise beistimmen, wie sich bald weiter zeigen wird, da die Sterbescene unsere Auf-

merksamkeit noch ferner in Anspruch nehmen wird. Was es übrigens mit diesem Punkte auf sich hatte, ergiebt sich, wenn wir uns erinnern, dass Elisabeths legitime Geburt nicht minder in Zweifel gezogen wurde — ja gezogen werden musste — als die ihrer Schwester Maria. Für die katholische Anschauung war Heinrichs Ehe mit Anna Boleyn nicht nur deswegen ungültig, weil die Ehe mit Katharina nicht vom Papste gelöst war, sondern auch weil Anna in einem Verlöbniss — precontract — mit einem Andern gestanden hatte, was als ein gesetzliches Ehehinderniss galt. Ein drittes Bedenken gegen die Gültigkeit der Ehe lag darin, dass Heinrich vorher unerlaubten Umgang mit Anna's älterer Schwester, Mary Boleyn, gepflogen hatte. Zum Ueberfluss wurde vor Anna's Hinrichtung ihre Ehe mit dem Könige durch den Erzbischof Cranmer zu Lambeth feierlich für null und nichtig erklärt und damit auch Elisabeths Illegitimität ausgesprochen.*) Der Kardinal Allen konnte daher in seiner „*Admonition to the Nobility and People of England*"**) im Jahre der Armada 1588 das englische Volk ungescheut zur Empörung gegen die illegitime Tochter einer nichtswürdigen Person auffordern, die mit allem Recht für ihre Verbrechen hingerichtet worden sei. Sogar das Parlament, die höchste Autorität des Reiches, hatte schon früher beide Prinzessinnen für illegitim erklärt, nahm jedoch später diesen Beschluss zurück. Nichtsdestoweniger lässt sich nicht anders annehmen, als dass die Illegitimitäts-Erklärung lebenslänglich ein dunkler Fleck, eine bitter empfundene Kränkung für Elisabeth bleiben musste. Kann man zweifeln, dass es ihr unter diesen Umständen eine höchst willkommene und wohlthuende Huldigung hätte sein müssen, wenn der grösste Dichter ihrer Zeit die Regierung ihres Vaters zum Gegenstande eines Geschichtsdrama's machte, in welchem nicht nur dieser Vater, sondern auch ihre Mutter von der bestmöglichen Seite geschildert, und ihre Geburt als völlig legitim, ja als das erfreulichste und bedeutungsvollste Ereigniss, als der glänzende Gipfelpunkt aus ihres Vaters Regierungszeit dargestellt wird? Dargestellt nicht in der dienstbeflissenen, handgreiflichen Manier eines B. Jonson, sondern mit jener freien und grossartigen

*) Froude (1856) I, 497 und 500.

**) Cardinal Allen's Admonition to the Nobility and People of England and Ireland; &c. A. D. 1588. Reprinted with a Preface by Eupator. London, 1842. — Das Original ist ausserordentlich selten, da nicht nur die Protestanten und die Anhänger der Elisabeth, sondern auch die Katholiken alles aufboten, um es zu vernichten: die letzteren, weil es ihre geheimsten Gedanken und Pläne verrieth.

geschichtlichen Auffassung, welche Shakespeare selbst da nicht verlässt, wo er zu einer Gelegenheitsdichtung und persönlichen Huldigung herabsteigt! Dargestellt, als ergäbe sich das, was Hauptsache und Zweck der Dichtung ist, ganz von selbst und als hätte der Dichter nichts gethan als unter der Aufschrift „*All is true*“ einfach und absichtslos die historischen Vorgänge in Scene gesetzt! Elisabeth war allerdings an plumpe und übertriebene Schmeichelei gewöhnt, allein ihre hohe Intelligenz und ihr weibliches Taktgefühl hätte gegen diese überlegene Art der Huldigung unmöglich unempfindlich bleiben können. Hätte es für die „betagte Fürstin“ nicht eine letzte Befriedigung sein müssen, sich zu sagen, dass sich die Geschichte ihrer Eltern und ihrer Geburt so und nicht anders in der öffentlichen Meinung festsetzen sollte? Gab es eine freundlichere Gestaltung, in der sie hätte wünschen können, das Leben, die Charaktere und die Ehe ihrer Eltern im Bewusstsein des Volkes fortleben zu sehen? Alles wohl erwogen scheint es uns unzweifelhaft, dass das Stück mit seiner Apologie Heinrichs, seiner Glorificirung Anna Boleyns und seiner Apotheose Elisabeths nicht allein unter, sondern für Elisabeth geschrieben, und zwar zu einer festlichen Veranlassung gegen Ende ihrer Regierung. Dass dem Dichter eine solche Huldigung von verschiedenen Seiten nahe gelegt sein mochte, lässt sich recht wohl denken; wir wissen ja, dass ihn Chettle zu einem Trauergesang um die verstorbene Königin aufforderte und was in dieser Hinsicht nach ihrem Tode geschah, wird auch wol bei ihren Lebzeiten nicht gemangelt haben.

Welches war nun diese feierliche Veranlassung? Am natürlichsten scheint es, an Elisabeths Geburts- oder Tauftag zu denken, in welchem Falle namentlich auch die Freude Heinrichs über die Geburt des Kindes in ihrem vollen Lichte erscheinen würde, eine Freude, welche sich wie bekannt in Wahrheit keineswegs so feurig kundthat, als es der Dichter uns geschildert, da des Königs sehnlicher Wunsch auf einen Sohn gerichtet war. Auch diese Abweichung von der Geschichte darf als ein Fingerzeig für die richtige Auffassung des Stückes nicht übersehen werden, wie denn überhaupt alle Abweichungen des Dichters von der historischen Wahrheit auf denselben Zielpunkt hinweisen. Die begeisterte Prophezeiung, mit welcher Cranmer das Drama wie mit einem glänzenden Feuerwerke beschliesst, konnte ebenfalls an keinem Tage prächtiger klingen und die Zuhörer zu grösserm Jubel hinreissen als am Geburtstage der Greisin — oder einem ähnlichen Festtage — wo sie selbst wie ihr Volk mit allseitigem *Stolze und Glücksgefühl* auf ihre glorreiche Regierung

zurückblickten, wo die Gefahren und Missstände, die aus ihres Vaters Charakter und zahlreichen Ehen für sie erwachsen waren, glücklich beseitigt waren und es sich nur noch um eine letzte Gefühlsversöhnung, um eine abendröthliche Verklärung ihres Lebens handeln konnte. Dass aber diese Prophezeiung nicht etwa ein äusserliches und zufälliges Anhängsel ist, zeigt der ganze Bau des Stücks. Sie ist von Anfang an in dasselbe verwoben gewesen und bildet das, schon durch vorhergehende Hinweisungen absichtsvoll eingeleitete Finale desselben. Bereits der Kämmerier, welcher Anna ihre Erhebung zur Marquise meldet, kann sich der Ahnung nicht erwehren:

Ob nicht von ihr einst ein Juwel entspringt,
Dies Eiland zu erleuchten,

und der Herzog von Suffolk (III, 2) hält es für sicher, dass sie dem Lande noch manchen Segen schenkt, „dessen lange man sich erinnern wird."

Und doch ist es unsrer Ueberzeugung nach nicht der Geburtstag, sondern ein anderer Festtag gewesen, für den das Stück bestimmt war. Denn wäre es etwa an Elisabeths letztem Geburtstage aufgeführt worden, was würde dann aus Wotton's Angabe, dass es 1613 ein neues Stück war? Wir würden in diesem Punkte unsere Zuflucht zu dem gleich näher zu erwähnenden Nothbehelfe nehmen müssen, den Drake aufgestellt hat. Das Elogium auf Jakob könnte späterer Zusatz sein, aber was würde ferner aus der Sterbescene der Katharina und der unleugbaren Thatsache, dass ihr Charakter überhaupt so bedeutsam in den Vordergrund gestellt und so liebevoll ausgeführt ist, dass er die übrigen Personen des Stücks an sittlicher und tragischer Grösse überragt und vorzugsweise Anspruch auf die Theilnahme des Zuschauers und Lesers erhebt? Das ist so augenfällig, dass Dr. Johnson sein Urtheil in die Worte zusammenfassen konnte: „*The genius of Shakespeare comes in and goes out with Katharine. Every other part may be easily conceived and easily written.*" Hier stossen wir auf einen innern Widerspruch, auf einen fast unbegreiflichen Zwiespalt, wie er sich in keinem andern Stücke des Dichters wiederfindet. Denn das halten wir für ganz unmöglich, dass sich diese Verherrlichung der Katharina mit der der Anna Boleyn und ihrer neugeborenen Tochter zu einer innerlichen Einheit verschmelzen lässt. Shakespeare kann nicht beide Seiten der Medaille zu gleicher Zeit haben zur Darstellung bringen wollen. Auch diejenigen Kritiker, welche in Katharina den innern sittlichen oder dramatischen Mittelpunkt erkennen wollen, müssen an diesem Widerstreite nicht mindern Anstoss nehmen als wir, da sie doch die

Reinwaschung der Anna und die daraus hervorwachsende Apotheose der Elisabeth nicht hinweg zu leugnen vermögen. Schlegel geräth in einen auffallenden Widerspruch mit sich selbst, wenn er bei seiner feststehenden Ueberzeugung, dass das Stück noch bei Lebzeiten der Elisabeth geschrieben und aufgeführt ist, nichtsdestoweniger Katharina als die „eigentliche Heldin des Stücks" ansieht; „sie erregt, so fährt er fort, die innigste Theilnahme durch ihre Tugend, ihr wehrloses Unglück, ihren sanften aber festen Widerstand, und ihre würdige Resignation." Und das sollte der Elisabeth gefallen haben und „vor ihren Augen" gespielt worden sein? Zuschauer und Leser lassen sich keinesfalls gleichzeitig für Katharina und Anna Boleyn begeistern und erwärmen. Wir mögen das Stück betrachten von welchem Standpunkt wir wollen, so liegt darin ein offenbares Auseinander-Klaffen, das sich unseres Erachtens nur auf Eine, und zwar die folgende Weise erklären lässt.

Am 12. April 1603 waren gerade siebzig Jahre seit der öffentlichen Vermählungsfeier Anna Boleyns verflossen, und dies war der Tag, für welchen das im Winter 1602—3 geschriebene Stück bestimmt war. Nicht minder passend und feierlich hätte es am siebzigsten Krönungstage Annas (1. Juni desselben Jahres) und am siebzigsten Geburtstage Elisabeths (7. September) wiederholt werden können. Unglücklicher Weise erlebte jedoch Elisabeth diese Tage nicht mehr, sondern ging am 24. März mit Tode ab. Das Stück hatte mithin seine nächste Bedeutung verloren und wurde zurückgelegt. Vielleicht sollte es nun gedruckt werden, um doch nicht ganz vergeblich geschrieben zu sein, wenigstens wurde (nach Steevens) 1604 von dem bekannten Verleger Nathaniel Butter ein Stück unter dem Titel Heinrich VIII. in die Buchhändler-Register eingetragen. Allerdings wird es ein „Enterlude" genannt und es fragt sich, ob diese Bezeichnung gestattet an Shakespeare's Stück zu denken. Collier sagt Ja, Ulrici (II, 544 fg.) Nein. Höchst wahrscheinlich ist Samuel Rowley's „*When you see me, you know me*" damit gemeint, welches wirklich im Jahre 1605 bei Butter erschien, und das, obgleich es auf dem Titel den Namen einer Chronicle-History trägt, weit eher die Bezeichnung „Enterlude" zulässt, als Shakespeare's Stück.*) Dieses Rowley'sche Drama erlebte 1613 eine zweite

*) When you see me, you know me; or, The Famous Chronicle History of K. Henry VIII. with the Birth and virtuous Life of Edward Prince of Wales. Es giebt vier Ausgaben davon: 1605, 1613, 1621 und 1632, welche sich sämmtlich auf der Bodleiana befinden, während das Britische Museum nur die Quartos von 1613 und 1632 besitzt. Halliwell Dict. Old. Engl. Plays führt nur die erste

Auflage und brachte dadurch bei der Gesellschaft des Globus-Theaters ihren Shakespeare'schen Heinrich wieder in Erinnerung, den sie jetzt aus ihrer Bibliothek hervorholte und als Ausstattungsstück auf die Bühne zu bringen beschloss. Dass er so wie er war die Bretter nicht beschreiten konnte, lag auf der Hand — er musste umgearbeitet oder doch zurechtgestutzt werden. Wer dies Geschäft übernahm, ob der Verfasser, der sich bereits seit mehreren Jahren nach seinem Tusculum zurückgezogen hatte, oder ein anderer Theaterdichter, ist vorerst noch gleichgültig. Zunächst musste der prophetischen Lobpreisung Elisabeths die Spitze abgebrochen werden, indem sie auf Jakob hinübergeleitet wurde. Das war so zu sagen der Blitzableiter, welcher Jakobs Missfallen auffing, von dem das Stück sonst unausbleiblich getroffen sein würde, die Schauspieler vielleicht nicht ausgenommen. Dass dieser zweite, auf Jakob bezügliche Theil der Prophetie ein incongruentes, ungeschickt eingeflochtenes Einschiebsel ist, das sich im ursprünglichen Stücke nicht vorfand, darüber ist die Mehrzahl der englischen und deutschen Kritiker bereits einig. Nichts scheint glaublicher, als dass bei dieser Gelegenheit auch die Anspielung auf das Alter und den Tod der Elisabeth eingefügt worden ist, an welcher Hertzberg so grossen Anstoss nimmt. Denn wie hätte der Dichter oder Ueberarbeiter den Uebergang auf Jakob gewinnen sollen, wenn er Elisabeth nicht sterben liess? Mit der Erweiterung der prophetischen Lobrede auf Jakob war aber der Bearbeiter noch nicht zufrieden. Das war nur etwas Aeusserliches und er fühlte recht wohl, dass er den eigentlichen Zweck seiner Dichtung, von dem ja nun keine Rede mehr sein konnte, einigermassen verkleiden musste; das that er, indem er die Rolle der Katharina weiter ausführte und vertiefte, während sie vorher ohne Zweifel mit den übrigen Charakteren wie mit der ganzen Tendenz des Stückes, wie wir sie dargelegt haben, in vollem Einklange stand. Erst jetzt wurde Katharina zur Märtyrerin. Die (aus Holinshed geschöpfte) Scene zwischen ihr und den beiden Kardinälen (III, 1) hängt so lose mit dem Gange der Handlung zusammen und ist innerlich so wenig nothwendig, dass sie unbedenklich als später

---

und die letzte an. Collier H. E. Dr. P. II, 258 hat nur ein ganz unerhebliche Citat daraus und Drake erwähnt es gar nicht. Bei Dodsley, in den Publikationen der Shakespeare-Gesellschaft und den übrigen bekannten Sammelwerken ist es nicht abgedruckt und es existirt bis jetzt überhaupt weder ein Reprint, noch eine Ausgabe davon. — Möglicher Weise könnte auch ein verloren gegangenes Stück Robert Greene's in Betracht kommen, das nach Stowe denselben Gegenstand behandelte.

chiebung angesehen werden kann. Dasselbe gilt *mutatis mu-is* auch von der Sterbescene, wenngleich sich ihr Inhalt nicht latt und vollständig aus dem Stücke herauslösen lässt wie der-e der ebengenannten Scene. Denn dass der Tod der Katharina ts in der ursprünglichen Gestalt des Stückes Erwähnung ge-n hat, scheint uns nach dem oben Gesagten unzweifelhaft. Eine bisher noch unbeachtete Bestätigung dieser Auffassung ıen wir beim Dichter selbst zu finden, und zwar im Epilog, ıviel von wem derselbe verfasst sein mag. Hier lesen wir die, ehr als Einer Hinsicht bemerkenswerthen Verse:

I fear
All the expected good we're like to hear
For this play at this time, is only in
The merciful construction of good women;
For such a one we show'd 'em.)*

heisst: „*at this time*"? Lässt sich das unter Berücksichtigung übrigen Umstände, anders auslegen als so: jetzt, bei der Auf-ıng des vor zehn Jahren geschriebenen, gegenwärtig umge-teten Stückes, hoffen wir hauptsächlich auf den Beifall edler en, denn eine solche haben wir ihnen in der Person der Ka-na nunmehr vorgeführt; wäre das Stück damals aufgeführt en, so würden wir ein anderes Lob dafür geerntet haben. Dass Frauen mit dem Charakter der Katharina am meisten sym-siren mussten, liegt auf der Hand, und trotz der verschönernden ıchtung, in welche Anna Boleyn vom Dichter gerückt ist, werden doch nicht daran denken dürfen, diese für das den Frauen vor-ırte Musterbild anzusehen. Katharina's Schicksal drückt auf die lichen Thränendrüsen und schon damit ist ihr der unbestrittene ang bei den Frauen gesichert. Der Prolog gesteht das mit Deutlichkeit ein, die nichts zu wünschen übrig lässt:

Such noble scenes as draw the eye to flow,
We now present. Those that can pity, here
May, if they think it well, let fall a tear;
The subject will deserve it.

ıer:

Be sad, as we would make ye,

*) Die Appellation an die „good women" enthält zugleich einen der aller-s nicht seltenen Belege für die von Rümelin u. A. ohne genügende Sach-tniss bestrittene Thatsache, dass auch anständige Frauen das Theater be-ten.

und zum Schluss:

And, if you can be merry then, I'll say
A man may weep upon his wedding-day.

Diese letzte Aeusserung erinnert nochmals an die Hypothese, dass Heinrich VIII. zur Hochzeitsfeier des Pfalzgrafen gedichtet sei, die schon hiernach hätte ausgeschlossen bleiben sollen: konnte Shakespeare, oder wer sonst, die Zuhörer traurig stimmen und ihnen eine Thräne entlocken wollen, wenn seine Dichtung zur Verherrlichung eines so freudigen Ereignisses bestimmt gewesen wäre? Der offenbare Widerspruch liegt auf der Hand. Zu gleicher Zeit weisen die angeführten Worte darauf hin, dass der Verfasser des Prologs und der Ueberarbeiter der Katharinen-Rolle ein und dieselbe Person waren.

Wahrscheinlicher Weise ist der zweite Titel „*All is true*" ebenfalls erst bei der Ueberarbeitung hinzugefügt worden und es könnte damit einerseits auf die Beschwichtigung Jakobs abgesehen gewesen sein, (der sich doch am Ende die geschichtliche Wahrheit gefallen lassen musste) wie er andrerseits dazu beitragen konnte, dem Stücke ein möglichst neues Ansehen zu geben. Schon Malone hat darauf hingewiesen, dass aus diesem Grunde gerade um 1612—13 verschiedene Shakespeare'schen Stücke mit neuen Titeln versehen wurden. Es kommt jedoch wenig auf diesen Punkt an. Wichtiger ist, dass jetzt Wotton's Angabe, „*All is true*" sei im Jahre 1613 ein neues Stück gewesen, zu ihrem Rechte kommt und wir nicht nöthig haben, dieselbe mit Hunter ohne Weiteres zu verwerfen oder mit Drake (552) durch eine künstliche Interpretation zu beseitigen. Wotton, so hilft sich Drake, habe sehr eilig und unaufmerksam geschrieben und mit dem Ausdrucke „*new*" nur sagen wollen, dass es ein aufgefrischtes *(revived)* Stück gewesen sei. Wäre dem nicht so, meint Drake, so hätte Thomas Lorkin in seinem Briefe nicht schlechtweg schreiben können „*the play of Henry VIII.*", als sei es ein bekanntes Stück, sondern hätte sich unbedingt anders ausdrücken müssen, etwa „*a play, or a new play, called Henry VIII.*" Nun mag allerdings zugegeben werden, dass sich Wotton nicht viel um Theater-Angelegenheiten gekümmert und ihnen, wie sein spöttelnder Ton beweist, keine grosse Wichtigkeit beigelegt hat; allein ein so direktes Zeugniss lässt sich doch nur durch ganz überzeugende Gründe entkräften und wie uns scheint löst unsere Auffassung den zwischen Wotton's und Lorkin's Ausserungen etwa bestehenden Widerspruch vollständig auf; der erstere hat nicht minder Recht, das Stück als ein neues, d. h. noch nicht aufgeführtes, zu bezeichnen, wie der zweite, es als *ein bekanntes* zu behandeln.

So treffen wir also rücksichtlich der Abfassungszeit mit denjenigen Kritikern zusammen, welche das Stück an das Ende der Regierung Elisabeths setzen und der Eindruck des unbefangenen, durch keine kritischen Untersuchungen beirrten Lesers oder Zuschauers wird damit ohne Zweifel übereinstimmen. Aus den obigen Anführungen erhellt überdiess, dass gerade in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts Heinrich VIII. und sein grosser Kardinal ein Lieblingsthema war, das von verschiedenen dramatischen Dichtern gleichzeitig behandelt wurde. Die von Collier aufgestellte Hypothese, nach welcher die erste Aufführung unseres Stückes „wahrscheinlich den Krönungstag der Königin Anna, der Gemahlin Jakobs I., 24. Juli 1603, verherrlichte“, bedarf nunmehr keiner Widerlegung, obschon die Namensgleichheit der beiden Königinnen — aber auch nur diese — zu ihren Gunsten geltend gemacht werden könnte. Die Thatsache hingegen, dass, um uns Kreyssigs Worte anzueignen, „der ganze prachtvolle Apparat, das Maskenspiel bei Wolsey's glänzendem Feste, der Geister-Reigen, welcher der sterbenden Katharina huldigt, vor allem die stattlichen, sorgfältig vorgeschriebenen Festzüge auf einen solchen Gelegenheitszweck hinweisen“, ist vollkommen richtig, nur dass der ursprüngliche Gelegenheitszweck kein anderer sein konnte als einer, der mit dem Leben und der Geburt der Elisabeth in Verbindung stand. Seiner Ausstattung wegen gewann Heinrich VIII. sogar eine bleibende Bedeutung als patriotisches Feststück und wurde z. B. 1727 zur Krönungsfeier Georg's II. gegeben, wo es nach Chetwood in Einem Winter 75 Aufführungen erlebte.

Nur Ein Argument ist noch übrig, welches von englischen und noch mehr von deutschen Kritikern gegen das Jahr 1602—3 und für 1612—13 als Abfassungszeit geltend gemacht worden ist. Diction und Versbau beweisen nämlich, dass Heinrich VIII. zu Shakespeare's spätesten Productionen gehört, wie das namentlich Hertzberg (Shakespeare-Uebersetzung IV, 5 und 22) scharf und eingehend dargethan hat. Knight (*Studies of Shakespeare 403 fg.)* u. A., welche früher auf diese stylistischen und metrischen Eigenthümlichkeiten (Satzbau, Enjambements, weibliche Ausgänge u. s. w.) hingewiesen haben, sind doch nicht so weit gegangen, daraus systematische Schlüsse auf die chronologische Reihenfolge der Shakespeare'schen Dramen zu ziehen, wie Hertzberg namentlich vermittelst des Procentsatzes der weiblichen Versausgänge thut. Dieser erreicht nach ihm in Heinrich VIII. weitaus die grösste Höhe, nämlich 37 Procent — in XI, 347 fg. giebt er *sogar 44 Procent an.* Troilus und Cressida hat $20\frac{1}{2}$,

Othello 28, Cymbeline 30 (oder 32, nach XII, 292) Procent.*) Den Timon hat er leider noch nicht in seine Berechnung eingeschlossen. Hertzberg selbst ist fern davon, für diese Procentberechnung „die Sicherheit eines mathematischen Gesetzes zu beanspruchen“ und selbst wenn man dieselbe als einen unbedingten chronologischen Massstab zugeben wollte, so würden doch immer die besondern Voraussetzungen untersucht werden müssen, unter denen er auf unser oder irgend ein anderes Stück angewendet werden kann. Wer kann sagen, in wie weit die Ueberarbeitung des Stückes im Jahre 1612 bis 1613 auf den Versbau und insbesondere auf die weiblichen Ausgänge von Einfluss gewesen sein mag? Shakespeare's Versbau bedarf überhaupt und namentlich in Betreff des weiblichen Ausgangs und seiner ohne Zweifel mit den Jahren steigenden Zunahme noch fortgesetzter Untersuchungen; eine allgemeine Procent-Angabe für die ganzen Stücke in Bausch und Bogen reicht nicht aus. Das hat bereits der oben erwähnte ungenannte Mitarbeiter des Gentleman's Magazine nachgewiesen, welcher dort gerade Heinrich VIII. Act für Act und Scene für Scene von diesem Gesichtspunkte aus unter die Lupe genommen hat und zu dem Ergebniss gekommen ist, dass der weibliche Ausgang gerade in den Scenen am häufigsten vorkommt, die auch aus andern Gründen verdächtig sind, nämlich in Katharina's Unterredung mit den beiden Kardinälen und in der Sterbescene. In der erstern (III, 1) finden sich unter 166 Versen 119 weibliche, das Verhältniss ist also 1 zu 1,3. Die Sterbescene zerlegt der Verfasser (nach Anleitung älterer Ausgaben?) in zwei Scenen, von denen die erste (IV, 2) bis zur Vision reicht und auf 80 Verse 51 weibliche, also 1 zu 1,5, enthält; die zweite (IV, 3) von da bis zum Schlusse des Actes zählt 93 Verse mit 51 weiblichen Ausgängen, d. h. 1 auf 1,8. Um den Abstand zu zeigen mag angeführt werden, dass z. B. in V, 1 das Verhältniss 1 zu 2,5, in II, 4 1 zu 3,1 und in I, 1 sogar nur 1 zu 3,5 beträgt. Da sich dieser Abstand in keiner Weise durch den Inhalt erklären lässt, so kommt der ungenannte Verfasser auf die Vermuthung, dass die verdächtigen Scenen von Fletchers Hand herrühren möchten, der den weiblichen Ausgang besonders häufig anzuwenden liebt. Der vierte Act von Fletchers *Thierry and Theodoret* (1621 erschienen, aber jedenfalls früher geschrieben) enthält z. B. unter 232 Versen 154 weibliche, d. h. 2 auf 3. Auch eine eingehende Vergleichung der „*Two Noble Kinsmen*“ würde nach dem Verfasser in diesem Punkte

*) Vergl. auch Shakespeare-Uebersetzung VIII, 288.

nziehend und lehrreich sein. Aber nicht nur zwei Hände erkennt ler Verfasser in unserm Stücke, er ist sogar geneigt, an eine dritte zu glauben. Jedenfalls verdient die auch von andern englischen und deutschen Kritikern aufgestellte Ansicht, dass eine zweite Hand an dem Stücke thätig gewesen sei, durchaus nicht verächtlich bei Seite geschoben zu werden. Bei Thornbury (Shakespeare's England II, 62) tritt sie freilich in zu apodiktischer und ungeschickter Form auf, wenn er sagt: „*Henry VIII. — whoever wrote it, for it cannot be all Shakespeare's — is marred by a tedious eulogy both of James and Elisabeth*" *etc.* — als ständen die beiden Elogien auf gleicher Linie und als wäre etwa auch das der Elisabeth, auf welches die ganze ursprüngliche Structur des Stückes angelegt ist, ein Anhängsel von anderer Hand. Auch Schlegel drückt sich mit ungerechtfertigter Bestimmtheit aus. „Man weiss (?), sagt er, dass Ben Jonson unter König Jakob's Regierung das Stück mit vermehrtem Pomp wieder auf die Bühne gebracht und sich erlaubt hat, einige Veränderungen und Zusätze zu machen. Ohne Zweifel (?) rührt die Prophezeyung auf Jakob den Ersten von Ben Jonson her: sie hätte der Elisabeth nur missfallen können und ist so übel eingefugt, dass man sie gleich als fremdes Einschiebsel erkennt."*) Von den Engländern haben Dr. Johnson, Farmer, Steevens, Ch. A. Brown u. A. dieselbe Ueberzeugung ausgesprochen. Brown findet auch, dass die Anordnung des theatralischen Pompes in verdächtiger Weise an B. Jonson erinnert und es ist sehr möglich, dass dieser (im Einverständniss mit dem Dichter) der Ueberarbeiter war und seiner Vorliebe für Maskenspiele gemäss die bereits vorgeschriebene prachtvolle Ausstattung noch erhöhte. Ganz besonders klingen, wie bereits Dr. Johnson bemerkt hat, Prolog und Epilog nach B. Jonson und ständen sie in dessen Werken, so würde schwerlich Jemand auf den Gedanken kommen, sie Shakespeare zuzuschreiben; gewiss sind beide erst 1612—13 hinzugefügt. Die Sterbescene der Katharina, die wie bemerkt gleichfalls vom Verfasser des Prologs hineingearbeitet zu sein scheint, würde B. Jonson die höchste Ehre machen, selbst wenn er dazu mündliche Instruktionen vom Dichter empfangen haben sollte; möglicher Weise rührt sie von Fletcher her, bei dem uns ein Eingehen auf fremde Intention und Diction weniger überraschen würde als bei Jonson. Jedenfalls ist die Scene durchaus in Shakespeare's Geiste ausgeführt.

Zum Schluss will noch der Umstand in Erwägung gezogen sein,

*) Vorlesungen II, 2, 226.

dass wir zwar keinerlei verlässliche Nachricht besitzen, wann Shak speare seine dichterische Thätigkeit abgeschlossen haben mag, das es aber aus manchen, an einem andern Orte entwickelten Gründe scheinen will, als wenn derselben von der allgemeinen Ansicht ein entschieden zu lange Dauer zugeschrieben würde.*) Hörte, wie wi wahrscheinlich zu machen versucht haben, Shakespeare's regelmässig Production bereits 1604 auf, so muss Heinrich VIII., auch trot: dieser Verrückung des chronologischen Schema's zu den letzten Stücke gerechnet werden und der freie, stellenweise in Prosa überfliessend Versbau würde dann in keiner Weise Bedenken erregen. Dass de Sturm, obwohl nach dieser Auffassung etwas später als Heinrich VIII geschrieben, sich doch eines regelmässigeren Versbaues und eine geringeren Procentsatzes an weiblichen Ausgängen erfreut, erklär sich theils daraus, dass ein beträchtlicher Theil der weiblichen Aus gänge erst bei der spätern Ueberarbeitung in Heinrich VIII. hinein gekommen ist, theils daraus, dass der Dichter im Sturm absichtlic zu einer grössern Strenge oder Selbstbeschränkung der Kompositio — man denke nur an die Beobachtung der Einheiten! — wie de Styls zurückgegriffen hat.

*) Shakespeare-Jahrbuch VII, 29—47. Die dort S. 45 gemachte Bemerkung dass Heinrich VIII. als ein nach 1604 entstandenes Stück anzusehen sei, mus ich jetzt ausdrücklich zurücknehmen.

Ueber Shakespeare's Narren.

Von

Dr. Julius Thümmel.

Bei den Kulturvölkern scheint sich schon frühzeitig das unab-
eisliche Bedürfniss geltend gemacht zu haben, dem tragischen
rnste des Lebens ein künstliches Widerspiel zu verschaffen. Als
as einfachste Mittel, diesen Zweck zu erreichen, stellt sich schon
en Alten die Personifizirung der Komik in dem Schalk von Pro-
ession dar, welchem die Aufgabe zufällt, das Erhabene zu negiren,
ler stoischen Weltanschauung durch den Epikuräismus der Ironie
lie Spitze abzubrechen und Alles, was geschieht, in das Zauberspiel
les Witzes, des Humors und der guten Laune fallen zu lassen. —
)ie Lachlust seiner Umgebung rege zu machen und aufrecht zu
rhalten, ist die Bestimmung, das Handwerk des *γελωτοποιός* bei
en Athenern, des *scurra* oder *joculator* bei den Römern.

Um diesem Handwerke den vollen Erfolg zu sichern, musste
ıan von jeher dem professionirten Schalk die grösstmöglichste Frei-
eit der Bewegung einräumen, ihm erlauben, Alles, was ihm vor-
am, mit seinen Witzeleien und Sarkasmen zu verfolgen, die tollsten
treiche auszuführen und hierbei Niemand zu schonen. Die Zunft
er Narren tritt sonach selbstverständlich überall als eine besonders
rivilegirte auf. —

Je mehr Sinn und Bedürfniss das lustige Alt-England für den
lumor hatte, um so erklärlicher erscheint es, dass das Institut des
rofessionirten Narrenthums bei den Söhnen Albions sich einer be-
ondern Ausbildung zu erfreuen gehabt hat. — Francis Douce, der
orgsame Illustrator Shakespeare's und der alt-englischen Sitten,
tellt die Vermuthung auf, dass schon die angelsächsischen Vorfahren
ich an den Spässen der Hausnarren ergötzt haben möchten, während
r mit Sicher*heit nachweist* und durch reichhaltige Quellen belegt,

dass der *Domestic Fool* unter der Regierung Wilhelms des Eroberer ziemlich allgemeine Verbreitung gefunden habe. — Anfangs taucht der Narr an den Höfen der englischen Könige und in den Burge der Grafen und Barone auf; mit der Zeit, namentlich nach dei Bürgerkriegen der rothen und weissen Rose kommt er schon al Luxusartikel der City und anderer Korporationen vor. und unter de Königin Elisabeth gehört es bereits zur Regel, dass nicht nur be den öffentlichen Lustbarkeiten, insbesondere beim Pfingstbier un den Morris-Tänzen der professionirte Volksnarr fungirt, sondern auc Bierwirthe, Marktschreier und galante Frauenzimmer zur Belustigun ihrer Kunden *Fools* und *Jesters* unterhalten.

Bei dieser allgemeinen Verbreitung und Popularität des Institut konnte es nicht fehlen, dass sich auch die Literatur des Narrenthum bemächtigte, indem sie einestheils in Biographien oder volksthüm lichen Darstellungen die Streiche und Einfälle hervorragender Ho narren*) dem Gelächter der Mit- und Nachwelt überlieferte, andern theils der alt-englischen Schaubühne in den *Miracle Plays* un *Moralities* die Figur des Lustigmachers, des *Vice*, zuführte, *make sport, to glad the hearers* — an dessen Stelle zur Zeit d lustigen Alt-Englands der wahrhaftige Hausnarr getreten ist. Diese Umstande verdanken wir die Narren Shakespeare's.

Von seinen sechs und dreissig Dramen hat der Dichter n sechs bevorzugt, durch Einführung des Hausnarrn einer besonde Würze theilhaftig zu werden, drei Trauerspiele: Timon von Athe Othello, Lear, drei Komödien: Ende gut, Alles gut, Wie es eu gefällt und Was ihr wollt,**) und von den Narren des Trauerspie sind noch dazu zwei, die im Timon und Othello so spärlich bedacl dass sie in der je einen kurzen Scene, in welcher sie figuriren, wed zur Entwickelung noch zur Geltung gelangen, so dass, wenn m sich den Shakespeare'schen Narrn konstruiren will, man auf d obengenannten drei Komödien und König Lear im Wesentlich wenigstens beschränkt bleibt. —

Fasst man zuvörderst die gemeinsamen Merkmale dieser Shak speare-Charaktere in's Auge, so wird man nicht umhin können, si vor allen Dingen die äussere Gestalt und die gesellschaftliche Po tion des Hausnarrn zu vergegenwärtigen. Nach dieser Seite hin hab wir uns denselben lediglich als einen Lakaien, einen Hausbedient

---

*) Z. B. Armin's Nest of Ninnies, herausgegeben von Collier in den Pul kationen der Shakespeare-Society.

**) Der „Jester“ im Sturm, Trinculo, gehört, wie weiter unten ausgefül *wird, nicht zu* den Fools des Dichters, sondern zu den Clowns.

niederer Gattung vorzustellen, dessen Livrée seiner Beschäftigung entspricht. — Die Narrenkappe über dem geschorenen Kopf, verziert mit dem Hahnenkamm, einem Federbüschel oder Fuchsschwanz, zuweilen mit Eselsohren, der an die Kappe anschliessende, auf Brust und Schultern herabhängende Kragen, das buntscheckige, meist halbseitig kolorirte Habit, mit klingenden Schellen besetzt, und die Attribute des Kolbens, der Pritsche, des hölzernen Rappiers oder einer Handtrommel*) charakterisiren, wie man den Abbildungen der damaligen Zeit entnehmen kann, die Figur des Narrn als eine internationale. Dies war die allgemeine Modetracht der „rund um die Welt gehenden Narrheit", als das leicht beschwingte Leben an den bunten Spielen der Phantasie noch Geschmack fand. — Was jedoch den Hausnarrn Shakespeare's besonders kennzeichnet, ist der lange Rock, *the long motley coat*, wie ihn der Prolog in Heinrich VIII. und Jacques in Wie es euch gefällt Act II, Sc. 7 ausdrücklich beschreiben, und erfahren wir aus der zuerst angeführten Stelle, dass das lange Narrengewand vorherrschend mit Gelb verbrämt war.

In diesem Aufzuge sieht man den Hausnarrn als steten Begleiter seines Herrn, wesentlich damit beschäftigt, dem Letztern die Zeit zu vertreiben und in diesem sauern Handwerk —

so voll von Arbeit, wie der Weisen Kunst —

durch das Wohlwollen derer, welchen er Unterhaltung gewähren soll, in der That wenig unterstützt. — Das Privilegium des professionirten Narrn, *ridens dicere verum* schützt ihn nicht immer vor der übeln Laune seiner Umgebung. „Mich soll doch verlangen, klagt der Narr gegen König Lear, was du und deine Töchter für eine Sippschaft seid. Sie wollen mich peitschen lassen, wenn ich die Wahrheit sage, du willst mich peitschen lassen, wenn ich lüge — und zuweilen werde ich gepeitscht, weil ich das Maul halte." Derselben übeln Behandlung sind auch die übrigen Kollegen des Lear-schen Spassmachers ausgesetzt — Schläge werden Allen angedroht, und wenn uns nicht Zeitgenossen Shakespeare's wie Lodge**) und William Rankin***) ausdrücklich gesagt hätten, in welcher Missachtung der professionirte Narr im Hause seines Herrn sowohl, als bei aller Welt gestanden, so würde sich dies aus einzelnen Andeutungen in den hier in Frage kommenden Dramen entnehmen lassen. Celia in Wie es euch gefällt behandelt den Hofnarrn

---

*) Was ihr wollt, Act III, Sc. 1.
**) Wit's Miserie, 1599.
***) *Mirrour of Monstres, 1587.*

ihres Vaters, des Herzogs, als einen Einfaltspinsel, einen Idioten dessen Albernheit nur dazu diene, den Schleifstein der Witzigen abzugeben; die würdige Gräfin Roussillon und der Ritter Lafeu in Ende gut, Alles gut gehen mit Lavache, dem Schlossnarrn, nicht anders um, als etwa wie mit einem Windspiel, und selbst die vorurtheilslose, sanfte Olivia in Was ihr wollt hält es für nöthig, ihre Witzgefechte mit Feste, ihrem Spassmacher, gegen Malvolio, den „ernsten, verständigen" Haushofmeister, einer entschuldigenden Rechtfertigung zu unterwerfen.

Dieser untergeordneten gesellschaftlichen Stellung des Hausnarrn Rechnung tragend, lässt der Dichter keinen dieser Charaktere für die Fabel des Stücks, den Gang der Ereignisse oder die Handlungen der agirenden Personen irgend wie bestimmend auftreten.*) Die Narren Shakespeare's sind, dem Leben entlehnt, eben nur Bediente und stehen gesellschaftlich zu tief, als dass man sich um sie und ihr Geschwätz kümmere; es wird ihnen höchstens die Mission zu Theil, nach den Pferden zu sehen, einen Brief zu bestellen oder eine Botschaft auszurichten — was jeder gewöhnliche Bedienstete mit eben so viel Geschick verrichten könnte — für das Stück selbst, in welchem der Narr auftritt und dessen dramatische Entwicklung ist derselbe als ausserhalb alles dialektischen Zusammenhangs mit dem Pragmatischen stehend, völlig bedeutungslos; nicht einmal episodisch greift er in die Handlung ein, da er nicht einmal zu dem Nebensächlichen in irgend welches motivirte Verhältniss gebracht ist. — Er reflectirt nur, ergreift Alles, was um ihn her vorgeht, als günstiges Objekt für seinen Witz und geisselt mit scharfer Kritik die Thorheiten der handelnden Personen, gestützt

auf seine Freiheit
Und ausgedehnte Vollmacht, wie der Wind —
So ziemt es Narrn — auf wen er will zu blasen.

Er ist deshalb kein Acteur im eigentlichen Wortverstande — seine Rolle ist nur eine scheinbare, wesentlich ohne pragmatischen Gehalt, die für sich herausgestellte Komik des Ganzen, der sinnlich angeschaute Unverstand in Person, der *Lord of Misrule* — wie Vischer es bezeichnet: der komische Gott.

---

*) Später hat allerdings Samuel Rowley den Hofnarrn Heinrichs VIII William Sommers, zur handelnden Person seines Stücks: „When you see me you know me" gemacht.

(Rowley's Stück ist auch merkwürdig als das unseres Wissens einzige, in welchem zwei Hausnarren auftreten, der des Königs und der des Kardinal Wolsey. D. Red.)

So wenig dramatische Geltung der Shakespeare'sche Narr hiernach haben mag, um so bedeutsamer gestaltet er sich ästhetisch, da ihn der Dichter so überaus reich ausgestattet, beziehungsweise, wie den Narrn im König Lear, poetisch verklärt hat, dass er sich dem Organismus der betreffenden Dramen als unentbehrliches Element einfügt. — Seine Nichtbetheiligung an der Handlung giebt ihm hierbei den Vortheil, dass sie ihn gewissermassen über seine Umgebung hinaushebt und ihm so recht eigentlich die Berechtigung vindizirt, wie aus der Vogelperspective auf das Treiben unter ihm herabzuschauen und ebenso unbarmherzig wie leidenschaftslos seine lustige Metaphysik zu treiben. — Gerade dieser Umstand ist es, der den Hausnarrn des Dichters zum geeignetsten Repräsentanten der Komik an sich, zum geschicktesten, dem Pubikum verständlichsten und darum populärsten Träger der Idee macht, „dass das Leben nur als eine Welt der Ungereimtheiten und Widersprüche aufzufassen und als solche von dem Weisen zu verlachen sei." Shakespeare würdigt sonach den Hausnarrn, seiner — des Dichters — komischen Weltanschauung von der Bühne herab Ausdruck zu geben, und dies allein würde hinreichen, den betreffenden Charakteren ihre ästhetische Position zu sichern.

Der Shakespeare-Narr hat aber auch seine ethische Bedeutung. Der Dichter selbst bezeichnet die Mission, die der Hausnarr zu erfüllen hat, als ein Prophetenthum der Wahrheit,*) und legt dem letztern einen so hohen Grad sittlicher Kraft bei, dass er vermeint, durch und durch die angesteckte Welt säubern zu können,

Wenn sie geduldig nur sein Mittel nehme.**)

Indem der Narr seiner Umgebung gleichsam einen Spiegel vorhält, worin er ihr die „Thorheit der Weisen" ungeschminkt vor die Augen rückt und so das Mittel an die Hand giebt, den Widerspruch des von dem Handelnden Intendirten mit dem wirklich Erzielten erkennen zu lassen, verfolgt er den ernsten Zweck, dies Widerspiel des Wollens und der Wirklichkeit zu lösen und der Macht des Guten und Rechten, des *Verum* im sublimsten Verstande, den Sieg zu verschaffen. Dass er seinem Handwerke gemäss seine Narrenweisheit in ein burleskes Gewand kleidet und hierbei nicht selten dem Cynismus verfällt, kann den sittlichen Gehalt des dichterischen Charakters nicht alteriren — der Kern ist und bleibt tief ethisch, selbst im Lustspiele, welches letztere ja bei Shakespeare immer als auf einer

---

*) Ende gut, Alles gut, Act I, Sc. 3.
**) Wie es euch gefällt, Act II, Sc. 7.

ernstern Basis aufgebaut sich darstellt. — Auch dass diese Narrenweisheit, wo sie sich immer hören lässt und an wen sie auch gerichtet sein mag, unbeachtet verhallt, relevirt nichts — im Gegentheil tritt sie um so glänzender hervor, je weniger die Thorheit in ihrer Verblendung Notiz von ihr nimmt. In diesem Sinne wird der Narr im König Lear nicht müde, seinem Herrn den Beweis seiner Thorheit zu führen, dass er für die von ihm gewollte Ruhe und Behaglichkeit mit seiner Thronentsagung und mit der Theilung des Reichs unter seine Töchter Goneril und Regan Unruhe und Elend eingetauscht und durch die vermeintlich gerechtfertigte Verstossung Cordeliens und Kents der sinnlosesten Ungerechtigkeit verfallen sei. In demselben Sinne kritisirt Lavache, der Schlossnarr auf Roussillon in Ende gut Alles gut, die thörichte Trennung des jungen Grafen von seiner schönen Gemahlin Helene und meistert den Schwindler Parolles als Leuteverderber und Verführer seines jungen Herrn. In demselben Sinne geisselt Feste, der Hausnarr der Gräfin Olivia in Was ihr wollt, die Pedanterie und Heuchelei Malvolio's und reibt sich an der eigensinnigen Trauer seiner Herrin um ihres Bruders Tod sowie an dem vergeblichen Liebesgram des Herzogs, „dessen Gemüth wie ein Opal in allen Farben spielt“. In demselben Sinne ironisirt Probstein, der Narr in Wie es euch gefällt, die Liebesergüsse Orlando's und Rosalindens — und wenn der Narr im Timon*) bei seiner flüchtigen Erscheinung auf der Bühne das Treiben seiner Herrin, einer galanten Athenerin, und ihrer Kunden mit loser Zunge charakterisirt, so kann sein Auftreten eben nur auf jenen ethischen Kern zurückgeführt werden, so cynisch auch seine gegen das Laster geschleuderten Sarkasmen sich ausnehmen. — Hierin lässt sich überall der Shakespeare-Narr mit dem Chor der Alten parallelisiren, der in seiner Beschaulichkeit über der Handlung und den agirenden Personen stehend, den gnomischen Bestandtheil des Drama's darstellt und, wie Schlegel treffend bemerkt, den idealisirten Zuschauer abgiebt. Ohne wesentlichen Einfluss auf das Pragmatische des Drama's ist auch er nicht nur von ästhetischer Bedeutung, indem er in seiner Spruchweisheit den höchsten Glanz der Lyrik entwickelt, sondern vertritt auch in seinen Betrachtungen über den Konflikt des Handelnden mit der Aussenwelt oder dem Fatum so recht eigentlich das Ethos auf die anschaulichste Weise. —

Das *dicere verum* und die sich daran knüpfende ethische Bedeutung des Shakespeare-Narrn darf man jedoch nicht zu wei

*) *Timon* von Athen, Act II, Sc. 2.

ausdehnen, namentlich nicht auf das Detail. — Zuweilen entfernt sich der Hausnarr ziemlich weit von der Wahrheit und zwar hauptsächlich da, wo es ihm nur darauf ankommt, seiner Umgebung durch seine Plaudereien Unterhaltung zu verschaffen. Hier will er nur witzig sein. — Der Witz aber ist unmethodisch, unvermittelt, springend, und legt es wesentlich darauf an, Ungleichartigem den Schein der Einheit zu geben und um jeden Preis eine Pointe zu erzielen, was fast immer auf Kosten der Wahrheit geschieht. Nach Jean Paul ist der Witz der verkleidete Priester, der jedes Paar kopulirt, der Sinn im Unsinn, der Unsinn im Sinn. — Wenn beispielsweise Feste, der Narr Olivia's, wünscht, „man hätte seiner Schwester keinen Namen gegeben, weil ihr Name ein Wort sei und das Tändeln mit dem Worte seine Schwester leichtfertig machen könnte," wenn ferner Monsieur Lavache den Beweis führt, „dass, wer sein Weib verführe, nothwendig sein Freund sein müsse, weil er ihm die Mühe abnehme seinen Acker zu bebauen"; wenn endlich Probstein, der Hofnarr, demonstrirt: „der Ritter, welcher bei seiner Ehre schwur, die Pfannenkuchen wären gut und der Senf sei nichts nutz, habe dennoch nicht falsch geschworen, obschon die Pfannenkuchen schlecht und der Senf gut gewesen seien, weil er, der Schwörende, keine Ehre gehabt", so sind dies eben nur kurzlebige Seifenblasen, die eben so schnell zerplatzen sollen, als sie leicht entstanden sind. — Die Plaudereien der drei Lustpiel-Narren sinken sogar zum sinnlosen Hanswurstgeschwätz herab und hat jeder dieser *Fools* von solchem Galimathias ganz Erkleckliches aufzuweisen. Beispielsweise Probstein:*) „Wahrhaftig! an und für sich betrachtet ist das Schäferleben ein gutes Leben, aber in Betracht, dass es ein Schäferleben ist, taugt es nichts. In Betracht, dass es einsam ist, mag ich es wohl leiden, aber in Betracht, dass es still ist, ist es ein sehr erbärmliches Leben. Ferner in Betracht, dass es auf dem Lande ist, steht es mir an, aber in Betracht, dass es nicht am Hofe ist, wird es langweilig. Insofern es ein mässiges Leben ist, seht ihr, ist es nach meinem Sinn, aber insofern es nicht reichlicher dabei zugeht, streitet es sehr gegen meine Neigung" Lavache antwortet auf die Frage Helenens nach dem Befinden der Gräfin Roussillon:**) „Sie ist nicht wohl, aber sie ist gesund. Sie ist sehr lustig, aber sie ist nicht wohl. Aber, Gott sei Dank, sie ist recht wohl und es fehlt ihr Nichts in der Welt; aber sie ist doch nicht

---

*) Wie es euch gefällt, Act III, Sc. 2.
**) *Ende gut Alles gut, Act II,* Sc. 5.

recht wohl." Feste erwidert dem Junker Christoph auf die Frage, ob er den ihm für sein Schätzchen zugesendeten Batzen erhalten habe:*) „Ich habe dein Präsent in den Sack gesteckt, denn Malvolio's Nase ist kein Peitschenstiel, mein Fräulein hat eine weisse Hand und die Myrmidonier sind keine Bierhäuser." Diese burlesken, in das Gebiet des Niedrigkomischen hinübergreifenden Expektorationen verhalten sich jedoch zu dem sonstigen Gehalt der Narrenweisheit wie etwa Randzeichnungen zum eigentlichen Bilde und sind wesentlich auf Rechnung der Narrenkappe zu schreiben. Sie gehören zum Handwerksapparate des buntscheckigen Gesellen und sind in der That nicht dazu angethan, die Züge seines Porträts zu verzerren. — „Wer edelmüthig, schuldlos und reiner Gesinnung ist, nimmt diese Dinge für Vogelbolzen," die nur die Malvolios für „Kanonenkugeln" anzusehen im Stande sind.

Wie beim Chorus der Alten, so bedingt auch beim Shakespeare-Narrn seine Stellung zum Drama das Typische seiner Erscheinung. Seine Nichtbetheiligung an der Handlung, das in ihm personifizirte gnomische Element lässt eine Individualisirung des Hausnarrn nicht zu. Darin unterscheidet er sich wesentlich vom Clown. — Der Clown handelt und spricht aus seinem Innern heraus und bringt in That und Wort den Gegensatz zwischen dem, was er thut und dem, was er eigentlich intendirt als komisches Objekt zur Erscheinung, — worin Schleiermacher das Wesen des Komischen findet. — Seine Komik ist also eine naturelle, von innen nach aussen sich manifestirende, völlig unbewusste. Der Junker Bleichenwang, die Konstabel Holzapfel und Schleewein, Lanzelot Gobbo, Grumio und Lanz geben hierfür die mustergültigsten Beispiele ab. — Beim Fool verhält sich die Sache umgekehrt. — Er stellt sich als Vertreter des subjektiv Komischen, als „komischer Gott" über das Objekt seines Witzes. Sein Verhalten ist nicht das Produkt seiner Eigenartigkeit, sondern basirt lediglich auf dem Bewusstsein gewerbsmässiger Weltverlachung; er wirkt komisch nicht durch sich selbst, sondern durch das Spiel seiner Metaphysik. — Der Fool ist ein bewusster Clown, der Clown ein unbewusster Fool.**)

*) Was ihr wollt, Act II, Sc. 3.

**) Douce (Illustrations of Shakespeare, London 1832) rügt bereits, dass die Ausdrücke Fool und Clown von den alten englischen Schriftstellern — wohl schon von Ben Jonson ab — und zwar unrichtig synonym angewendet würden. So sind beispielsweise in den Personenverzeichnissen zu den betreffenden Dramen Shakespeare's die Bezeichnungen Clown und Fool für die professionirten Narren promiscue gebraucht, während der Dichter in dem Contexte dieselben

Unter diesen Umständen erscheint es erklärlich, dass die Gestalt des Shakespeare-Narrn etwas Maskenartiges an sich trägt und in allen betreffenden Dramen wesentlich und in ihren Grundzügen als eine und dieselbe, als stehender Charakter sich darstellt. — Auch hierin lassen sich Berührungspunkte mit dem Chorus der Alten auffinden, nur mit dem Unterschiede, dass der Chor den Dingen, die sich vor ihm abspielen, und den handelnden Personen seine Sympathie oder Antipathie zuwendet, während der Narr über Alles mit gleich gemüthlosem Witz und gleich zersetzender Ironie herfällt und im Verneinen sein eigentliches Element findet. In diesem Sinne könnte man den Narrn den Chorus der Negation nennen. —

Hiermit soll nicht gesagt sein, dass dieser Mangel an seelischer Individualität beim Hausnarrn des Dichters in starre Wesenlosigkeit ausarte. — Trotz all der gemüthlosen Scherze und Ironien lässt sich an dem Schalk ein Zug menschlicher Empfindung erkennen,

---

stets und ohne alle Ausnahme als Fools aufführt. Da die Personenverzeichnisse sicherlich nicht von Shakespeare selbst herrühren, so kommt die desfallsige Sprach- und Begriffsverwirrung lediglich auf das Kerbholz der Herausgeber. Douce versucht den Unterschied zwischen Clown und Fool durch eine Klassifikation und durch Exemplificiren festzustellen, und will unter Fool sowohl den Idioten, als den Artificial verstanden wissen, während er den Clown als einen einfältigen Landjunker oder als einen witzigen Tölpel oder als Bediensteten witziger Disposition darstellt. Für die Begriffsbestimmung dürfte es jedoch erforderlich sein, sich nicht mit einer bloss äusserlichen Kategorisirung abzufinden, sondern die Unterscheidungsmomente dem innern Wesen der Charaktere zu entnehmen.

Hält man hiernach als Hauptkriterium des Shakespeare'schen Hausnarren fest, dass er als „idealisirter Zuschauer" oder als „komischer Gott" ohne alle Individualität hingestellt ist, so wird man dem Hanswurst im Sturm, Trinculo, welcher im Personenverzeichnisse als *Jester* figurirt, im Context als *Ninny, Patch, dull fool* bezeichnet ist, einen Platz unter den Shakespeare-Narren nicht einräumen können. Trinculo ist in der That mit einer stark ausgeprägten Individualität ausgestattet und namentlich als Trunkenbold, als Idiot gezeichnet, der sich durch Kleidertand bestechen, durch einen versoffenen Küfer imponiren und von einem Kaliban hinter's Licht führen lässt — der sich ferner an Kalibans Plan, Prospero zu stürzen und den Säufer Stefano zum Herrn der Insel zu machen, stark betheiligt und durch seine urtheilslose Handlungsweise zur Genüge dokumentirt, dass er nicht über den agirenden Personen steht, sondern über und über selbst in Thorheit und Völlerei versunken ist. Indem er sonach aus seiner Eigenartigkeit heraus und dieser gemäss wirklich agirt, gesellt er sich den Clowns zu und hat mit dem *Fool artificial* höchstens das buntscheckige Lakaienhabit und den ihm gelegentlich beigelegten Gattungsbegriff des Fool gemein, welchen letztern jedoch der Dichter durch das *Epitheton ornans* der stumpfsinnigen Dummheit (dull) ausdrücklich präzisirt. Am Trinculo zeigt sich so recht eigentlich, dass der Clown als ein unbewusster Fool aufzufassen ist.

der ihm die vollste Sympathie des Zuschauers sichert. Es ist dies die durchgehende Anhänglichkeit des Fool an seinen Herrn, die sich bei Lears Narrn sogar zu einer rührenden Innerlichkeit vertieft. — Mit gleicher Treue folgt Probstein seiner Herrin Celia in die Verbannung, obwohl es hier schmale Bissen für ihn giebt; mit einer gewissen Zärtlichkeit sorgt Lavache für seine junge Gräfin, die schöne Helene, und durch jeden lustigen Streich oder Einfall Feste's leuchtet seine Ergebenheit gegen Olivia hindurch, deren Schutzrede auf das Narrenthum zur Genüge dokumentirt, dass sie die Treue ihres komischen Hausbedienten recht wohl zu würdigen versteht. So gedenkt Hamlet in der Todtengräberscene des Spassmachers Yorick in dankbarster Rührung, als er des Schädels des ehemaligen Hofnarrn ansichtig wird: „Ach armer Yorick! Ich kannte ihn, Horatio — ein Bursch von unendlichem Humor, voll von den herrlichsten Einfällen. Er hat mich tausend Mal auf dem Rücken getragen, und jetzt — wie schaudert meiner Einbildungskraft davor! mir wird ganz übel! Hier hingen diese Lippen, die ich geküsst habe, ich weiss nicht wie oft! Wo sind nun deine Schwänke, deine Sprünge, deine Lieder, deine Blitze von Lustigkeit, wobei die ganze Tafel in Lachen ausbrach?“ Dieser Zug der Anhänglichkeit trägt jedoch nichts weniger als dazu bei, dem Charakter des Hausnarrn bei Shakespeare das Gepräge einer besondern Individualität zu geben — im Gegentheil, da er allen Narren gemeinsam ist, so wird er, gewissermassen als selbstverständlich, dem komischen Hausofficianten als stehendes Attribut vom Dichter zuertheilt und verstärkt nur das Typische seiner Erscheinung.

Und trotz alledem hat es der Dichter verstanden, die stehende Figur seines Narrn einer schematischen Monotonie nicht verfallen zu lassen. Der typische Grundton des Charakters zieht sich durch die vier Fools wie die Melodie eines fugirten Satzes; aus den Variationen klingt immer das Thema heraus, und doch schlagen neue Wendungen an das Ohr. — Die Porträts der vier komischen Gesellen zeigen die entschiedenste Familienähnlichkeit — und trotzdem treten aus den konformen Zügen Nüancen hervor, die die Gestaltungskunst des Altmeisters Shakespeare in ein um so helleres Licht setzen, als sich deutlich erkennen lässt, dass der Dichter in seinen vier Hauptnarren je einen Repräsentanten der verschiedenen Gattungen des Komischen geschaffen hat. —

Die Aesthetik nimmt vier Gattungen des Komischen an: den bildlichen oder vergleichenden Witz (den Witz κατ' ἐξοχήν), den in *seinen Gegenstand* eingehenden Witz (die Ironie), die Weltverlachung,

bei welcher als wesentliches Moment die Selbstironisirung hervortritt (den Humor), und die zur Naturstimmung erhobene gute Laune (den naiven Humor). — Obwohl nicht behauptet werden soll, dass diese vier Kategorien rein und unvermischt in den vier Shakespeare-Narren ihre spezifischen Repräsentanten finden, so dürfte es sich ohne Anwendung besonderer Interpretirkünste darlegen lassen, dass im Wesentlichen Lavache in Ende gut, Alles gut den Witz, der Narr im Lear die Ironie, Probstein in Wie es euch gefällt den Humor und Feste in Was ihr wollt den naiven Humor vertritt. — Hiernach lassen sich die vier Hausnarren des Dichters nach ihren besondern Merkmalen dahin charakterisiren: Lavache ist ein scharfsichtiger Bursch, der nicht allein die Sachlage im Schlosse Roussillon, sondern auch die handelnden Personen ohne Ausnahme gründlich durchschaut — dessen Geriebenheit insbesondere die hohlen Renommagen Parolles' nicht zu täuschen vermögen. — Es wurde schon oben bemerkt, dass namentlich in der Persiflage dieses Schwindlers und in der gelegentlichen Kritik des brüsken Junkers Bertram Roussillon die ethischen Elemente des hier in Rede stehenden Narrencharakters zu finden seien. Diese sind jedoch in Monsieur Lavache, wie man zugeben muss, verhältnissmässig spärlich vertreten und würde sein Prophetenthum der Wahrheit, das gerade er ausdrücklich für die Narrenzunft in Anspruch nimmt, wohl überhaupt kaum des Aufhebens werth sein, wenn ihm nicht die Kollegenschaft seiner Zunftgenossen nach dieser Seite hin ein besonderes Relief gäbe. — Eigentlich ist er ein lockerer Gesell, dieser Monsieur Lavache, Franzos vom Scheitel bis zur Zeh, wankelmüthig in seiner Neigung zu seinem Schätzchen Elsbeth, um deren Hand er bei der alten Gräfin Roussillon wirbt, bevor er nach Paris zu Hofe geht, während er nach seiner Rückkunft von der Reise keine rechte Lust mehr zu seiner Angebeteten bezeigt und sich mit dem Troste abfindet, „seinem Cupido wäre das Hirn aus dem Kopfe geschlagen.“ Dabei ist er geschmeidig, bei der Gräfin, seiner Herrin, welche gern mit ihm plaudert, offenbar gut angeschrieben, in der behaglichen, sichern Position eines verwöhnten Hausinventars, gutmüthig selbst gegen den Renommisten Parolles, den er nach seiner Entlarvung wieder in's Brod zu bringen sucht. Wenn ihn der Ritter Lafeu für einen „durchtriebenen, boshaften Schelm“ ausgiebt*) und die Gräfin dies bestätigt, so ist dies wohl mehr auf seinen losen Mund, als auf seine Gemüthsart zu beziehen.

*) Ende *gut, Alles gut, Act IV*, Sc. 5.

Nach Coleridge, dessen Ansicht Gervinus beitritt, hat der Dichter sein Jugendwerk Ende gut, Alles gut später, etwa 1605 oder 1606, neu bearbeitet, und ist es in der That nicht unwahrscheinlich, dass Monsieur Lavache überhaupt erst bei dieser Bearbeitung das Licht der Welt erblickt hat. Die Scenen des Narrn mit der alten Gräfin Roussillon und dem Ritter Lafeu machen ganz den Eindruck, als seien sie eingeschoben — und dürfte es nicht zu fern liegen, ihre Entstehung von den damaligen Zusammenkünften der Schöngeister im Sirenenklub herzuleiten, woselbst, wie bekannt, der „Kalauer“ dominirte und die Besucher des Meermädchens aus den Witzgefechten namentlich zwischen Shakespeare und Ben Jonson mancherlei Anregungen mit nach Haus nehmen mochten.

Monsieur Lavache zeigt sich nämlich ausserordentlich rede- und schlagfertig, beschränkt sich jedoch wesentlich auf jenes leichtere Genre des Wortwitzes, welcher mit Geschick Ungleichartiges verbindet, bildlich vergleicht und eine komische Pointe herausfindet, d. h. auf das akustische Wortspiel, das unser Narr bis zum Lasciven und letzteres noch dazu mit Vorliebe kultivirt.*) Seine Metaphern haben einen *haut goût*, eine damals sehr beliebte, modische Art witziger Conversation, die Monsieur Lavache mehr als die übrigen Fools zum Narrn der damaligen Mode, zum echten Kinde des lustigen Altenglands stempelt.

Als direktester Gegensatz zu Lavache, dem leichtfertigen Franzosen, stellt sich Lears Narr, der schwerblütige Engländer dar. Was in der Erscheinung seines Kollegen Schaum, Luft ist, verdichtet sich bei ihm zur gehaltvollsten Substanz. — Die ganze Schwere der Stimmung, welche der Dichter über die Tragödie ausgegossen hat, reflektirt selbst in der komischen Person. — Im König Lear hat uns Shakespeare ein Geschlecht vorgeführt, dessen Gottheit der ungezähmte Naturtrieb ist, — dessen Anschauungen und Handlungen die Macht des Sittlichen noch nicht durchdringt; wo Alles, in Extremen sich bewegend, in Erz gegossen, ungeheuerlich, roh erscheint, selbst das Gute, das Wahre, das keine Rücksicht kennt und in seiner ganzen Geradheit und Grobkörnigkeit sich darstellt. Selbst die sanfte, weibliche Cordelia kann der Wahrheit ihrer Empfindung den entsprechend sanfteren Ausdruck nicht geben; sie schweigt, wo ihr Rücksicht auf des Vaters Grillen zu reden gebietet. Im Kent tritt die Geradheit noch mehr zu Tage und im Narrn steigert sie sich bis zur äussersten Rücksichtslosigkeit. — Sein Witz gipfelt einzig

*) *Ende gut*, Alles gut, Act I. Sc. 3; Act II, Sc. 2; Act IV, Sc. 5; Act V, Sc. 2.

und allein darin, dem alten König seine Thorheit vorzuhalten, dass er die sanfte Cordelia verstossen und die Krone an seine unkindlichen Töchter Goneril und Regan verschenkt habe — und dies Thema variirt er unablässig in den schärfsten Wendungen, unbekümmert darum, dass er damit dem in dem Alten aufsteigenden Irrsinn nur Nahrung giebt und den Wahn bis zur Raserei fördert. Und dabei blutet ihm das Herz. Seine unbegrenzte Treue und Anhänglichkeit an seinen Herrn lässt ihn nicht von seiner Seite weichen: unerschütterlich theilt er alles Elend mit dem von seinen Töchtern in Sturm und Nacht Hinausgestossenen — ebenso unerschütterlich hält er aber auch an seiner Mission fest, dem Könige das Thörichte seiner Handlungsweise vorzuhalten und „beim Gram“ den Narrn zu spielen. — Bei ihm ist die Wahrheit sich selbst Zweck, und tritt deshalb das Ethische seiner Erscheinung, dem Kolorit des Ganzen und seiner Umgebung entsprechend, in dieser rauhen Gestalt zu Tage. Lear selbst nennt ihn seinen „bittern“ Narrn, und wie der alte König unter den scharfen Pfeilen der bittern Sarkasmen zusammenzuckt, so lässt auch bei dem Zuschauer diese Art des Witzes ein wohlthuendes Gefühl in der That nicht aufkommen. Man sieht fortwährend die Wunde bluten, die der Narr unbarmherzig reibt — man empfindet nur Mitleiden, und darin zeigt sich die eigenthümliche Wirkung dieses auf seinen Gegenstand eingehenden Witzes, dieser Ironie, die, wenn sie wie hier sich unmittelbar gegen das Tragische wendet und das Erhabene in aller Schärfe negirt, mehr verwundend einschneidet, als zur Freude stimmt und die Lachlust provocirt. In diesem Sinne ist der Narr im Lear der echte Ironiker, der, wie auch Ulrici anerkennt, bei aller Komik seines geistreichen Witzes an sich, immerhin tragisch wirken muss.

Während man in den luftspringerischen Reden des witzigen Monsieur Lavache vergeblich nach einem logischen Zusammenhange sucht, zeigt sich uns der Lear'sche Narr als durchaus methodisch im Denken und Sprechen. Natürlich! er steuert nur immer auf das Eine Ziel — Eine und dieselbe Thorheit fängt er in dem Hohlspiegel seines Witzes auf und lässt sie nur vielfarbig in verschiedenen Spiegelbildern reflektiren. Dies durchaus sachliche Verhalten giebt seiner Satyre Halt und System und die Schwere der Thatsachen, die er der ironisirenden Kritik unterwirft, verleiht seinem Raisonnement eine Bedeutung, die ihn von allen Shakespeare-Narren dem Chorus der Alten am nächsten rückt. Das Gewichtige des Lear-Narrn wird ausserdem durch einen Umstand, welcher in der Komposition der Tragödie liegt, noch besonders gehoben. — König Lear

nähert sich, wie Cymbelin, in seiner Anlage dem Epischen und enthält mehr eine reiche, bunte Darstellung einer ganzen Zeitperiode, ganzer Geschlechter, als dass das Pragmatische wie im Othello, Hamlet, Macbeth, Timon von Athen auf den Hauptcharakter und dessen Entwickelung gestellt wäre. Das Seelische tritt hier zurück und macht einer Fülle von hereinbrechenden Ereignissen Platz, die eine psychologische Ausbreitung der Charaktere nicht aufkommen lässt und namentlich das Sentenziöse verdrängt. — Hierfür tritt der Narr ein mit seiner ironisirenden Weisheit, und da er diese mit Liedern und Sprüchen stark würzt, erscheint er unter den Fools des Dichters als der geeignetste Vertreter des Gnomischen, als der nächste Anverwandte des Chorus, vor welchem er sogar den Vorzug hat, dass er durch den Kontrast seiner Erscheinung und das Pikante seiner Reflexionen den tragischen Ernst der Handlung in weit erhöhterem Grade hervortreten lässt, als dies die gleichmässig seriense Beschaulichkeit des antiken Chors vermag.

Schon im dritten Acte der Tragödie (6. Scene) und zwar als durch Gloster und Kent die nöthigen Veranstaltungen getroffen sind, den wahnsinnigen, zum Tode ermatteten alten König schlafend nach Dover zu schaffen, scheidet der Narr mit den Worten:

„Und ich will am Mittag zu Bett gehen.“

von der Bühne. Die Interpreten des Dichters lassen den armen Schelm demnächst hinter den Koulissen, jedenfalls in Dover, wohin er ja nach Kents ausdrücklicher Anordnung der Sänfte seines Herrn folgen soll, am gebrochenen Herzen sterben, und folgern dies frühzeitige Hinscheiden des Narrn aus seinen oben angeführten Abschiedsworten. Eine Andeutung über sein fernerweites Schicksal findet sich in den folgenden zwei Acten nirgends, und dürfte sich dies vollkommen daraus erklären lassen, dass der Narr nicht zu den handelnden Personen gehört und sein Verschwinden von der Bühne so geräuschlos vor sich gehen kann, weil der Repräsentant des Gnomischen nicht mehr zu reflektiren braucht, die Tragik des Folgenden für sich selbst redet und des Kontrastes der Ironie nicht mehr bedarf. — Dass der Schalk über den Untergang des Königs, seines „Gestirns“, nun gerade selbst am Herzeleid mit zu Grunde gehen muss, ist zwar an sich recht poetisch gedacht — will mir jedoch für diese eherne Tragödie, für dies starknervige Geschlecht nicht recht passen. — Zu Lears Zeiten stirbt überhaupt Niemand, selbst kein Hausnarr, an solcher sentimentalen Krankheit des feinern Kulturlebens, wie etwa heutigen Tages die Sympathievögel; das möchte doch wohl gegen die damalige Pathologie laufen. —

In der That scheint mir aber die gelegentliche Aeusserung des Narrn, er wolle zu Mittag zu Bett gehen, nichts anderes zu enthalten, als die einfache Annonce an die Zuschauer, dass es mit der Narrn-Bolle zu Ende sei, obwohl die Tragödie noch im Zenith stehe. Es giebt auch wirklich für unsern sarkastischen Freund nichts mehr u thun auf der Bühne. Von dem nach Dover geschafften kranken König sagt Kent (Act IV, Sc. 3):

Ihn überwältigt so die Scham — sein harter Sinn,
Der seinen Segen ihr entzog, sie preisgab
Dem fremdem Zufall, an die bösen Schwestern
Ihr Erb' und Recht vergab — das Alles hat
So gift'gen Stachel, dass die Scham ihn brennt
Und von Cordelien fern hält.

)en so gebrochenen Mann mit ferneren Sarkasmen zu verfolgen, iesse das Unglück verhöhnen. Der Schalk würde dieser das tiefste litgefühl in Anspruch nehmenden Tragik gegenüber mit seinen Vitzen nur lästig werden, und darum hat ihn der Dichter mit llem Vorbedacht schon im dritten Acte, mitten in der Tragödie, zu ett geschickt. —

Einen gesunden Schlaf hat er sich redlich verdient; drei Acte indurch hat er sein Handwerk ehrlich getrieben — ich kann nicht nden, dass er etwas Todeswürdiges verschuldet hätte. Gönnen wir m das Leben, dem armen Schelm, für den wir in irgend einem ornehmen Hausstande, sei es beim biedern Albanien, oder beim raven Kent oder bei Edgar, dem jungen Grafen Gloster, in unsrer hantasie sicherlich ein Plätzchen ausfindig machen werden, wo der hrliche Bursch ein wärmeres Bett findet, als im kühlen Grabe!

Je schneidender die Ironie des Lear-Narrn wirkt, desto behagcher stellt sich uns Probstein dar, der Fool in Wie es euch efällt. Wie schon oben erwähnt, bezeichnet ihn seine eigene Herrin elia als einen Einfaltspinsel, einen Fool im eigentlichen Sinne, und osalinde, das wunderbare Ideal feinsinnigen weiblichen Humors, teht nicht an, seine Thorheit als natural zu behandeln — auch acques nach seiner ersten Begegnung mit dem buntscheckigen Geellen spricht von seinem blöden Auge, indem er hinzufügt:

In seinem Hirne, das so trocken ist,
Wie Ueberrest von Zwieback nach der Reise,
Hat er seltsame Stellen, übervoll
Von Lebensregeln, die er brockenweise
Nun von *sich giebt.* —

Probstein selbst behauptet sogar, er verspüre seinen Witz nicht eher als bis er sich das Schienbein daran zerstossen habe. — Das ist jedoch nur Schäkerei — der pfiffige Schelm weiss sehr wohl, was er will — er hat zu lange an dem Hofe des Herzogs Friedrich, des launischen Usurpators gelebt, um nicht zu wissen, dass er sich selbst thöricht stellen müsse, um seiner Umgebung ihre eigene Thorheit vorrücken zu können. — Es ist ihm für den Betrieb seines Narrenhandwerks gerade recht, dass man ihn für einen Idioten erklärt, denn „er braucht", wie der vertriebene Herzog, der ihn wohl durchschaut, treffend bemerkt, „seine Thorheit wie ein Stellpferd, um seinen Witz dahinter abzuschiessen".

Unter Anwendung dieser Vorsicht, wo er sie für nöthig findet, lässt Probstein seinen Witz spielen und würzt seine köstlichen Einfälle mit dem Einen Grundgedanken, dass sich die Welt auf ihre Weisheit des methodischen Denkens und Handelns und auf ihre hausbackene Ordnung nichts einzubilden habe, da das ganze menschliche Dasein nur eine grosse Narrheit sei; doch dabei hält er fest an seiner Devise: „der Narr hält sich für weise, aber der Weise weiss, dass er ein Narr ist", und da er sich selbst unter die Weisen subsumirt, ironisirt er sich selbst zugleich mit der übrigen Welt. — Während er Rosalindens Liebeständeleien mit Orlando persiflirt und den „Butterfrauentrab" ihrer erotischen Ergüsse bespöttelt, lässt er sich zugleich herbei, seine eigenen frühern Liebschaften zu bewitzeln und drückt somit seiner Weltverlachung den Stempel des Humors auf. Mit vollem Rechte bezeichnet ihn demgemäss Ulrici als den Humoristen „an sich".

Fern von aller Bitterkeit, von dem Herben seines ironischen Zunftgenossen im Lear, bringt er seinen Witz in der gutmüthigsten Weise an den Mann, sieht sich aber zugleich hierbei in der Formulirung der Narrenweisheit seinen Mann wohl an und legt das äusserste Geschick an den Tag, seinen Humor je nach den verschiedenen Personen, die er verspottet, verschieden zu modeln. — Den Vornehmen, als dem vertriebenen Herzog, den Prinzessinnen Celia und Rosalinde, auch dem Hofmann Jacques gegenüber hat sein Gebahren und sein Witz etwas Manierliches, vorsichtig Höfisches — gegen die Pagen, die von ihm für ihr Maienlied mit einer scharfen Kritik ihres Gesanges beschenkt werden, lässt sich der Schalk schon mehr gehen, da er in ihnen gewissermassen seines Gleichen sieht. Mit entschiedener Herablassung aber, so recht wie ein Parvenu, bewegt er sich unter den Bauern und Schäfern, die er theils durch *hochtrabenden* Unsinn, theils durch aufgelesene klassische Brocken

mit mehr oder weniger Glück zu verblüffen sucht. — Das Behagen, mit dem er sich in dieser Superiorität gefällt, ist allerdings unendlich komisch, rückt ihn aber, wie Gervinus es formulirt, auf die streitige Grenzlinie des Instinkts und des Bewusstseins, wo diese Rolle am dankbarsten ist, d. h. an die Individualität des Clown heran. — Im Wohlgefühl dieses Behagens, von niedriger Stehenden sich angestaunt zu sehen, legt er, der Hoflakei, sich sogar eine stramme Bauerndirne, das Käthchen zu, heirathet sie trotz ihrer Unschönheit und tritt sonach aus der Passivität seiner übrigen Zunftgenossen heraus, indem er sich zu einem selbstständigen Handeln herbeilässt. — Indessen ist beides nicht dazu angethan, Probstein zum Mischling von einem Fool und Clown zu stempeln; denn sein Verhältniss zu Käthchen ist für die Haupthandlung in keiner Weise bestimmend und läuft höchstens so nebenher,*) wie etwa in einem modernen Lustspiele die schliessliche Verheirathung eines Bedienten mit dem Kammermädchen der gemeinschaftlichen Herrschaft — und der Zug von Aufgeblasenheit des komischen Hoflakaien gegen die Bauern des Stücks trägt meines Erachtens nur dazu bei, den Humoristen noch humoristischer darzustellen, der die phantastischen Liebesgrillen der Andern verlacht, bei alledem und zwar mit vollem Bewusstsein einem von ihm selbst als Grille verspotteten Verhältnisse verfällt und so die an den Andern gerügten greifbaren Verkehrtheiten an sich selbst darstellt. —

Dieses leichten Anflugs der Individualisirung bedurfte der Fool in Wie es euch gefällt um so mehr, als ihm der Dichter in der Figur des Jacques ein Gegenstück gegeben hat. — Jacques, der in allen verschiedenen Stadien seines wild bewegten Lebens Schiffbruch erlitten hat, ist schliesslich auch bei der Weltverlachung angekommen; es hat ihn sogar der Ehrgeiz auf Probsteins buntscheckiges Habit gepackt — er wünscht sich nichts sehnlicher, als den Narren spielen zu können. Sein Humor hat jedoch etwas Galliges, Misanthropisches und ist aus Blasirtheit hervorgegangen, also das Produkt eines kranken Gemüths, während aus Probsteins Gesicht die wohlthuendste Menschenfreundlichkeit hervorleuchtet und sein Humor sich als urgesund dokumentirt. —

Auch der Hauptcharakter des Stücks, Rosalinde, ist humoristisch angehaucht. Wie bei Portia im Kaufmann von Venedig bewegt sich Rosalindens Humor innerhalb der durch die Weiblichkeit des Charakters gebotenen Decenz und stellt sich als das graziöseste

*) S. **Kreyssig** *Vorlesungen.* Band III, S. 258.

Spiel sinniger Schelmerei dar,*) während unser Probstein, durc solche Schranken der feinern Sitte und Bildung nicht eingeengt seinem derberen Volkswitz die Zügel schiessen lässt und seinen urwüchsigen Kernhumor selbst da nicht verleugnet, wo er sich menagiren zu müssen glaubt.

In mehr als einer Beziehung verwandt mit Probstein zeigt sich Feste, der Narr in Was ihr wollt, nur dass ihn der Dichter mit noch grösserer Liebe gezeichnet und für das Lustspiel noch mehr in den Vordergrund gestellt hat, als den Fool in Wie es euch gefällt. Trotzdem jedoch, dass er von den Brettern fast nicht herunterkommt, und sein Witz sich durch alle Phasen, in welche die Handlung eintritt, hindurchrankt, ist und bleibt auch seine Rolle nur eine scheinbare. Im Wesentlichen beschränkt er sich darauf, Olivien, seine Herrin, mit seinen Spässen zu unterhalten, mit den albernen und liederlichen Junkern zu pokuliren, ihnen und dem verliebten Herzog seine Lieder vorzusingen und den dünkelhaften übergeschnappten Haushofmeister Malvolio in der angenommenen Maske des Pfarrers Ehrn Mathias zu foppen. — An der Intrigue, durch welche Malvolio auf's Glatteis geführt und entlarvt wird, nimmt er keinen Antheil, und wenn er das Liebesverhältniss zwischen Sebastian und Olivien favorisirt, so erstreckt sich diese Begünstigung nicht über eine gelegentliche, billigende Anspielung hinaus; zum Eingreifen in die Haupthandlung oder auch nur in die Malvolio-Episode bequemt sich Feste der Narr nirgends. Er ist also — bei allem Umfang der Rolle — ganz im typischen Charakter des reflektirenden Fool gehalten. — Auch er ist Humorist, wie Probstein — sein Humor ist jedoch nicht das Ergebniss der Abstraktion, sondern Naturstimmung (innata indoles) — sein Element ist ungebrochene Lustigkeit. Stets guter Dinge kann er nicht anders, er muss lachen und die Andern verlachen, und weil er dieser Neigung, seinem naiven Humor, als Fool am Ungenirtesten nachleben kann, hat er die Narrenjacke angezogen. — Während Probsteins Witz zuweilen in's Bissige umschlägt, zeigt sich Feste vermöge seines Naturells stets liebenswürdig — wo Probsteins Humor einen derben Passgang trabt, jagt Festes Laune auf flüchtigem Renner in graziösen Sprüngen dahin — Probsteins Spässe findet Celia wie mit der Kelle angeworfen;**) Festes Laune vergleicht Viola mit dem Falken, der auf jede Feder schiesst, die ihm vor's Auge kommt***) — kurz, was Probstein sich

*) Ulrici, Ueber Shakespeare's Humor. Jahrbuch VI, 1—12.

**) Wie es euch gefällt, Act I, Sc. 2.

***) *Was ihr* wollt, Act III, Sc. 1.

gern beilegen möchte, die höfische Feinheit, kommt bei Feste als Naturell zur Erscheinung. Drum ist er auch überall gut angeschrieben; nur Malvolio, gegen dessen Pietisterei er Front macht, sucht ihn, wenn auch ohne Erfolg, zu discreditiren. Dafür sowohl, als weil dieser steifleinene, sauertöpfische Pedant absolut keinen Spass versteht, spielt er ihm den ergötzlichen Streich als Ehrn'-Mathias, womit der Dichter des lustigen Altenglands die damals auftauchende Sekte der Trübsalsbrüder, der Puritaner, ironisirt. Bei alledem ist dieser Streich, der die Handlung mehr illustrirt, als fördert, so harmloser Natur, dass der Schalk in seiner Gutherzigkeit nicht umhin kann, dem für toll Eingesperrten Tinte, Feder und Papier zu verschaffen, um ihm das Aufsetzen seiner Rechtfertigungsschrift zu ermöglichen. —

Feste's witzige Ader geht allerdings nicht allzutief; seine Verlachung der Welt, welche seinem graziösen Wesen nur als ein „Tölpel" erscheint,*) ist zu heiterer, sonniger Art, als dass sie das Irrationale im Wollen der handelnden Personen prinzipiell aufsuchen und den Schwächen und Grillen seiner Umgebung geflissentlich nachgehen sollte — er treibt sein neckisches Spiel eben nur gelegentlich mit Allem, was ihm vorkommt; ihm ist Alles gleich spasshaft. — Dies spasshafte Spiel ist aber, wie er es treibt, gleich anmuthig, gleich geistreich. Feste bettelt selbst mit Geist und Anmuth. —

Was das Sympathische dieser Narrenfigur noch besonders hebt, ist Feste's musikalische Begabung. Auch hierin zeigt sich der launige Bursch in allen Sätteln gerecht. Er singt sein Liebeslied so gut wie den Kneip-Kanon, der einem Leineweber drei Seelen aus dem Leibe herauszuhaspeln im Stande ist. Der Herzog hört von ihm mit Vorliebe jene einfache rührende Weise, das alte, schlichte Lied, das die Spinnerinnen in der freien Luft, die jungen Mägde, wenn sie Spitzen weben, zu singen pflegen; und dass er sich auf das Kouplet versteht, das allerdings den damaligen Volkston in würdigerer Weise repräsentirt, als die heutigen Possengesänge, zeigt er in seinem Epilog. — Kurz Oliviens Hausnarr ist das Urbild der Lustigkeit, des naiven Humors, der geistreichste, liebenswürdigste Hanswurst, den nur die eckige Pedanterie der Malvolios unbequem finden und die Afterweisheit der Gottscheds mit Feuer und Schwert verfolgen kann. —

Es bleibt nur noch übrig, zum Schluss hervorzuheben, dass Shakespeare die Rollen seiner Hausnarren mit der entsprechenden

*) Was ihr *wollt, Act IV, Sc. 1.*

Oekonomie behandelt hat. Der untergeordneten dramatischen Positio des Schalks gemäss sind seine Raisonnements und Plaudereien knap gefasst und bestehen meist nur aus schlagenden, scharf pointirte Bemerkungen, die der Narr zwischen den Dialog der handelnde Personen hineinwirft; nur selten lässt er sich zu einer breiteren Aus einandersetzung herbei, so dass die Rolle des Shakespeare-Foc allerdings, dem Volumen nach, nicht eben bedeutend erschein Nichts desto weniger erfordert dieselbe bei dem ästhetischen un ethischen Gewicht der Charaktere eine würdige Repräsentation au der Bühne und zwar dies um so mehr, als die äusserst styl- un und charaktervolle „Bedientenprosa", in welche der Dichter d: Narrenweisheit seines komischen Chors einkleidet, dem Darsteller s Manches zu denken und zu rathen aufgiebt. — Nicht jeder Schau spieler — selbst vom ersten Fache —

ist klug genug, den Narrn zu spielen,
Und das geschickt thun, fordert ein'gen Witz.

Nun — der Himmel beschere den Komikern immer die nöthig Einsicht, besonders den richtigen Takt im Masshalten und lasse s noch heutigen Tags beherzigen, was Hamlet dazumal den Tarleton und Kempes einschärfte: „Und die bei euch den Narrn spielen, las sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht; denn es giebt ihre die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lache zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgend ein nothwendig Punkt des Stückes zu erwägen ist. Das ist schändlich und bewei einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narrn, der es thut."

Nymphidia oder der Feenhof.

Von **Michael Drayton**.

Uebersetzt

von

H. Freih. von Friesen.

Vorbemerkung.

Gegen die mögliche Frage, wie eine Uebersetzung von Drayton's Nymphidia zur Aufnahme in unser Jahrbuch komme, stelle ich die Ueberzeugung auf, dass dem wahren Verehrer und Freunde Shakespeare's jeder Beitrag zur Erweiterung des Gesichtskreises von Shakespeare's Lebenssphäre willkommen sein dürfe. Michael Drayton (geb. 1563) war in jeder Hinsicht Zeitgenosse Shakespeare's. Möglicher Weise kann er als lyrischer Dichter früher bekannt gewesen sein, wiewohl die erste Sammlung seiner Gedichte erst 1593 herausgekommen sein soll. Dass er aber an den poetischen Erscheinungen seiner Zeit lebhaften Antheil genommen hat, beweisen folgende Gedichte: *„The Baron's Wars“*, *„England's Heroical Epistles“* und *„The Miseries of Queen Margareth“*. Auch aus seinem grossen Werke: *„Poly-Olbion“* würden sich manche Andeutungen darüber entnehmen lassen, und seine *„Elegies“* sprechen sich darüber ausdrücklich aus. Nach einer Stelle in dem Vorwort zu *„The Barons Wars“* könnte man fast versucht werden zu glauben, er habe schon vor 1593 und vor Marlowe's Edward II. einen Theil davon veröffentlicht. Wie dem indessen auch sei, so beweisen doch die angeführten Gedichte, dass sein poetisches Talent in der Sympathie für diese Stoffe mit Marlowe und Shakespeare übereinstimmte. Dazu kommt, dass ich an mehreren Sonetten in Drayton's *Ideas* eine nähere Verwandtschaft mit Shakespeare wahrzunehmen glaube, als an manchen Sonetten von Daniel, die man doch oft als Vorbilder Shakespeare's für seine lyrischen Dichtungen ansprechen hört. Für die auch sonst wo geäusserte Vermuthung, dass Drayton mit Shakespeare befreundet gewesen sei, liegt also die Wahrscheinlichkeit nahe. In diesem Gedicht ist die Anlehnung an Shakespeare kaum zweifelhaft. Freilich wohl müssen solche Erinnerungen an Elfen und Feen einige Zeit sehr in der Mode gewesen sein, *wie dies aus dem in* Percy's Reliques Ser. III. B. II. No. 25

mitgetheilten kleinen Gedicht: *„The Fairy Queen“* zu vermuthen ist, in welchei zwei Strophen fast genau denselben Inhalt haben, wie zwei andere in Drayton' Nymphidia. Leider haben wir nicht den mindesten Anhalt darüber, von welchei Alter das kleine Gedicht sein könne und wissen daher nicht, ob wir es für älte als Shakespeare's Sommernachtstraum oder wenigstens als Drayton's Nymphidi halten dürfen. Doch hat das Gedicht Drayton's auch deshalb seinen Werth fü mich, weil es noch bis in das Jahr seiner Erscheinung (1627) herab die Thei nahme an solchen anmuthigen Scherzen im Sinne des romantischen sechszehnte Jahrhunderts beweist. Nachdem von Seiten der ernsten Kritik schon viel da gegen geeifert worden war, könnte man fast überrascht sein, dass der Dichte auf das Gefallen an diesem abenteuerlichen Stoff und dem leichten Ton desselbe noch immer habe rechnen können. Von diesem Gesichtspunkte aus könnt diese Kleinigkeit als eins von den vielen Beispielen des Kampfes zwischen de volksthümlichen Romantik und der Pedanterie der klassischen Richtung geltei welchen wir schon von der Mitte des 16. Jahrhunderts an beobachten könne und der, wenn ich nicht irre, zu Shakespeare's Love's Labour's Lost de wesentlichen Anlass gegeben hat. Als ein Seufzer über die mehrseitige Ungun gegen solche anmuthige Spielereien ist wahrscheinlich ein anderes Gedicht i Percy's Reliques Ser. III. B. II. No. 26 *„The Fairies Farewell“* von Dr. Corb (wahrscheinlich aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts) anzusehen. Uebe dies kann auch Drayton's Nymphidia die Absicht des heitern Spottes über solch Feenmärchen oder, wenn man will, über Turniere und Ritterwesen, wie das be kannte *Tournament of Tottenham* (Percy's Rel. Ser. II. B. I. No. 4) untergeleg werden.

Herr Chaucer sang von Topas hell,
Rab'lais, der Schalk, von Pantagruel,
Ein Dritter*) dann von Dowsabel,
Um Kurzweil uns zu bringen.
Dem gleich erzählten Andre mehr
Von manchen Dingen kreuz und quer,
Kaum dass sie wussten, was es wär',
Nur weil sie mussten singen.

Ein andrer Schlag darauf verfällt,
Zu schwatzen von der Feenwelt;
Als wär' er dorten selbst vermält,
So kommt er nie zu Ende;
Kein Märchen seinen Durst ihm stillt,
Denn, von Vergnügen selbst erfüllt,
Malt' er euch gern ein Wunderbild,
Wenn er nur Worte fände.

*) Dieser dritte ist Michael Drayton selbst. Cf. Percy's Reliques, Lon· *1839 p. 79.*

Da keine Muse war bereit,
Aus alter und aus neuer Zeit,
Zu weisen solche Heimlichkeit,
    Noch Bücher es vermögen,
So hat mich meine Mus' ersehn,
Zu sagen, welche Scherz' ergehn
Am stolzen Königshof der Feen,
    Drum schenke Zeus mir Segen.

Und du Nymphidia, Fee mild,
Die du, begegnend mir, enthüllt
Mir hast der Heimlichkeiten Bild,
    Von denen ich will singen,
Lichtschöne du, phantast'sche Maid,
Zum Beistand, fleh' ich, sei bereit,
Damit, wozu du mich geweiht,
    Mag hold in Versen klingen.

Ein Palast steht in Lüften frei,
Dorthin gestellt durch Zauberei,
Dass er geschützt vor Stürmen sei,
    Wie immer auch sie wehen.
Gen Süd im Thurm ein Weg sich zeigt,
Auf dem man nach dem Monde steigt,
Von dort kann Fee und Elfe leicht
    Herab zur Erde gehen.

Von Spinnenbeinen ist die Wand,
Erzfeiner Mörtel der Verband,
Von eines Meisters Wunderhand
    Ward dieses Werk gebildet.
Katzaugen sind die Fenster drein,
Das Dach bedeckt statt Ziegelstein
Die Haut von Fledermäusen fein,
    Von Mondschein übergüldet.

Wenn Alles ruht in Schlaf und Nacht,
Und Niemand als die Elfen wacht,
Pflegt Oberon, auf Scherz bedacht,
    Von dort sich wegzustehlen,
Mit ihm die lust'ge Königin
Der Nacht, Frau Mab, mit schelm'schem Sinn,
Um manche *junge* Schläferin
    Als Nachtmahr arg zu quälen.

Von dort pflegt Elf' und Aeffchen wild,
Von Lust zu losem Scherz erfüllt,
So duftig wie ein Schattenbild
Zur Erd' herabzusteigen.
Dann sieht im Traum manch schlafend Kind,
Wenn fast verzehrt die Brände sind,
Am Herd die Elfen wie der Wind
Sich drehn im muntern Reigen.

Die Mädchen, die von losem Thun,
Die kneipen sie, dass sie nicht ruhn,
Doch liegt ein Pfenn'g in ihren Schuh'n,
Wenn treu das Haus sie fegen.
Von ihren Tänzen zierlich rund
Sieht man die Spur im Wiesengrund,
Und dadurch wird die Stelle kund
Von ihren Lustgehegen.

Erblickt ein Kind das Tageslicht,
Das sich erweist als dürft'ger Wicht,
Und nimmer zu gedeihn verspricht,
Dann hört man sie verklagen.
Und ist es gar ein Mondenkalb,
Das nichts begreift, und seis nur halb,
Dann gilt's als Kind von einem Alp,
Der's Andern fortgetragen.

Doch jetzt sei aus der Feenwelt
Für alle solch' ein Fall erzählt,
Die ihren Sinn darauf gestellt.
Von Lieb' und Kampf zu hören.
Von Ob'rons Eifersucht hört dann,
Der meint, der Kön'gin Herz gewann
Ein Elfe, der ihm unterthan,
Und sie woll' ihn bethören.

Der Elfenritter Pigwigg hiess,
Des Schönheit oft mit Blicken süss
Frau Mab beschaut, und er auch liess
Nicht ab mit stummem Werben.
Herr Ob'ron schöpft Verdacht dabei,
Voll Furcht, dass es von Folgen sei,
Schilt er ihn oft zu frech und frei
Und säh' ihn lieber sterben.

Pigwickchen hätte gern gesandt
Der Königin ein Liebespfand,
Mit Fleiss durchsucht er Meer und Land.
Was sich wohl schicken würde;
Und endlich er darauf besteht,
Von Ameisaugen ein Bracelet,
Das findet sie gewiss ganz nett,
Auch ziemt es ihrer Würde.

Ein Briefchen an die Königin
Entwirft er voller Geist und Sinn,
Beschwört sie auch voll Glut darin,
Sie möcht' aus Lieb ihm gönnen,
Zu treffen sie, wo's möglich sei,
Sich als ihr Knecht und Diener treu,
Das Herz ihr öffnend ohne Scheu,
Voll Liebe zu bekennen.

Die Zeit, schreibt er, sei Mitternacht,
Wenn nach dem Ort die Kön'gin fragt.
Ein Primelstock in Blüte lacht
Ganz nah den Hippenbergen.
Von eurer Feen Massaney
Kann jede, wenn sie tanzt im Mai,
Wie hoch sie auch gewachsen sei,
Darin sich leicht verbergen.

Däumling, der Elfenpage, macht
Den Boten, dem gar wohlbedacht
Ein hoher Lohn war zugesagt,
Wenn er vermied zu plaudern.
Kaum hat Frau Mab der Brief erfreut,
Als ihren Hofstaat sie entbeut,
Sie will das Fest der Sommerzeit
Begehen ohne Zaudern.

Schnell wird ihr Wagen, reich verziert,
Mit feinen Stoffen ausstaffirt;
Zur Eile muss, wie sich's gebührt,
Sich Alles wohl bequemen.
Vier kleinen Mücken als Gespann
Legt man Geschirr von Spinnweb an,
Als Fuhrmann eilt 'ne Fliege dann
Den Kutschbock einzunehmen.

Aus einem Schneckenhäuschen ward
Die Kutsch' erbaut, und fein und zart
Bemalt mit Farben aller Art,
Dass es das Aug' entzückte.
Das Polster war der Wollenflaum
Der Biene. und der Flügelschaum
Vom Schmetterling, man glaubt es kaum,
Die Decke farbig schmückte.

Von Heimchenbein war jedes Rad;
Aus feiner List man alle hat,
Dass keines rassl' auf stein'gem Pfad,
Mit Distelwoll' umschlagen;
Denn allen Zofen bangt' es sehr,
Dass es vernähm' der König hehr,
Wohin Frau Mab gefahren wär',
Das würd' ihm schlecht behagen.

Im Wagen sitzt sie wie der Wind,
Fragt nicht ob eben so geschwind
Gefolgt die treuen Zofen sind;
Und ehe die noch drinnen
Fährt ab die Königin allein.
Als jen' es sehn, will keine sein
Die letzt', all' eilen hinterdrein,
Als wären sie von Sinnen.

Und Hop und Tropp, und Drob das Kind,
Pip, Trip und Skip, wer sie auch sind,
Die in der Kön'gin Hofgesind
Als Ehrendamen standen,
Und Tib und Tripp und Prick und Pin
Und Tick und Quick und Jill und Jin
Tit, Nit und Wap, die kleine Win,
Sie alle nach ihr rannten.

Da kam ein Heupferd eben recht,
Das trabend sie von dannen trägt;
Nach Damm und Hecken man nicht frägt,
Nur dass es vorwärts gehe.
Altweibersommer's Schleiertuch
Beschützt sie gegen Wind und Zug,
Auch decken sie darin sich klug,
Dass Niemand sie erspähe.

Genug jetzt von der Königin,
Die über Berg und Thal dahin
Geeilt zu ihrem Paladin,
Und ihn umarmend küsste.
Und sehn wir, wie's um Ob'ron steht,
Der, als er Alles hat durchspäht,
Sich wie ein Has' in Wuth ergeht,
Weil er Frau Mab vermisste.

Indem bei Pluto's Grimm er schwört,
Das Kleid zerreisst, am Haare zerrt,
Und hin und her rennt wie bethört,
Sieht er ein Eichelnäpfchen,
Das fasst er bei dem Stiel in Wuth,
Stülpt's auf den Kopf wie einen Hut,
Und schwört, er räche sich mit Blut,
Und wär's am ärmsten Tröpfchen.

Ein wälscher Dichter sagt uns wohl
Von einem Paladin, der toll,
Alcides raste schaudervoll,
So steht's in alten Büchern.
Man spricht von Ajax Telamon,
Doch dass nicht Einer früher schon
So furchtbar tobt' als Oberon,
Das kann ich euch versichern.

Zuerst an eine Wesp' er prellt,
Die er im Wahn für Piggwigg hält,
Und ob's ihm auch an Athem fehlt,
Zu Tod zu pressen meinte;
„Wo ist mein Weib", er wüthend ruft.
„Gieb 'raus mein Weib, Piggwigg, du Schuft,
Sonst fährst du schleunig in die Gruft".
Die arme Wespe greinte:

„Herr König, ich bin nicht der Mann,
Bin Wespe, die euch nichts gethan,
Ihr seht mir's ja am Stachel an;"
Das schien ihm schier bedenklich.
Wiewohl sie kaum die Flügel hebt
Von Furcht gelähmt, die Wesp' entschwebt,
Und als sie fühlt, dass sie noch lebt,
Freut sie sich überschwänglich.

Ein Glühwurm fällt ihm in's Gesicht,
(Es war bei Nacht, vergesst das nicht)
Er meint, dass in des Kleinen Licht
Der Teufel müsse stecken.
Auf's rauhe Fell er wüthend schlägt,
Weil's eine Lampe hinten trägt,
Denn nichts Gefährliches erregt
Dem tollen König Schrecken.

„Lasst ab, lasst ab", der Glühwurm fleht.
„O königliche Majestät,
Die Schläge Keiner übersteht,
Es kostet mir das Leben."
Ganz rund er jetzt zusammenkroch
Und schlüpfte in ein dunkles Loch,
Kaum scheint 'ne Kohl' er Ob'ron noch.
Der thät verdutzt entschweben.

Dann stürmt' er voller Saus und Braus
Zornmüthig in ein Bienenhaus,
Die Waben wirft er toll heraus,
Als wollt' er sie bemausen.
Doch ach, von Wachs und Honig ward
Sein Kopf besudelt und der Bart,
Dass Alles an ihm klebt und starrt
Entsetzlich voller Grausen.

Auf eine Ameis' hat sich jetzt
Der Abenteuerer gesetzt.
Kaum ist ein Stück er fortgehetzt,
Als sie im tollen Jagen
Kopfüber plötzlich stürzt dahin;
Von Staub bedeckt bis über's Kinn,
Weiss er sich kaum herauszuziehn,
Als beid' am Boden lagen.

Vom jähen Sturze wie betäubt,
Gesicht und Scheitel dick bestäubt,
Er dennoch fort sein Jagen treibt
Wie dus'lig und verwettert.
Auf einen Maulwurfshügel schoss
Er in dem trunk'nen Taumel los,
Der scheint ihm wie ein Berg so gross,
Doch hat er ihn erklettert.

Doch als er sich am Ziele fand,
Rutscht er hinab den andern Rand
Und kollert ohne Wiederstand
Hinab am ganzen Hange.
Dem Würmervolk, das drinnen haust,
Ward, weil es über'm Haupt ihm braust,
Als ob ein Ungewitter haust',
In Todesängsten bange.

Jetzt stürzt' er gar in einen Bach,
Dass er im Wasser fast erlag,
Doch liess sein Wüthen etwas nach,
Denn er schreit nach 'ner Fähre.
Er ward erfindsam in der Noth,
Aus seiner Keule ward ein Boot,
Das ihm so gute Dienste bot,
Als ob's ein Schiffchen wäre.

Von Don Quixote spricht die Welt,
Von Abenteuern man erzählt,
Von Kämpfen, die bestand der Held,
Von Sancho Pansa's Reisen,
Doch was in seiner tollen Wuth
Der Feenkönig Alles thut,
Das wird in einem Liede gut
So leicht euch Keiner weisen.

Kaum fasst er Fuss am festen Land,
Da sieht er Puck, sonst auch benannt
Hobgoblin, den er zornentbrannt
Sogleich versucht zu sprechen;
Doch Hob ruft: „Sagt, o Herr, um Gott,
Wer bracht' euch in so arge Noth?
Wüsst' ich, wer mit euch trieb den Spott,
Den Hals wollt' ich ihm brechen.“

Von Teufelszwirn war Puck erfüllt;
Oft rennt er wie ein Füllen wild,
Und dann, in Nebel eingehüllt,
Sucht er uns dumm zu machen.
In langen Winternächten wird
Durch ihn der Wand'rer Kopf verwirrt,
Wer dann sich in den Sumpf verirrt,
Den pflegt er auszulachen.

„Ach lieber Puck“, der König sprach,
„Mein Weib entlief, ach folg' ihr nach,
An ihr zu rächen meine Schmach
Lass Alles stehn und liegen;
Schaff' mir, ob's todt, ob's lebend sei,
Mein Weib und Piggwiggs Kopf herbei,
Der Diebskerl thät mit Büberei
Mich um mein Weib betrügen.“

Sprach Puck: „Nicht ruh' ich, hoher Herr.
Ich such' in Eile kreuz und quer,
Bis ich sie endlich bringe her,
Dürft keinen Zweifel hegen.“
Jetzt sah durch Wald und wild Gesträuch,
Durch Berg' und Bruch, Torfmoor und Teich,
Durch helles Feu'r und Höllenreich
Man Puck mit Hast sich regen.

Nymphidia, die schon längst bewacht
Den tollen König, gab drauf Acht,
Und nahm, auf reichen Lohn bedacht,
Sich schleunig an der Dinge.
So schnell schwebt sie in Lüften hin,
Wie von dem Bogen Pfeil' entfliehn,
Dass Warnung ihrer Königin
Von der Gefahr sie bringe.

Die Königin sass liebeswarm
Mit Piggwigg zärtlich Arm in Arm,
Und fröhlich spielten sonder Harm
Um sie herum die Feen.
Als Musikant 'ne Hummel blies
Auf der Schalmei so wundersüss,
Dass keine Fee sich nöth'gen liess
Im Tanze sich zu drehen.

Da kommt Nymphidia und schreit:
„Flieht, Königin, o fliehet weit,
Es droht Gefahr, 's ist höchste Zeit,
Drum flog ich her so eilig.
Der König hat Befehl gethan
An Puck, euch unverweilt zu fah'n,
Träf er euch hier beisammen an:
Ach, Herrin, das wär' gräulich.“

Wenn Aufruhr eine Stadt durchbraust,
Hat man noch kaum so toll gehaust,
Manch Tuch, manch Kleid ward wild zerzaust
Im Durcheinanderrennen.
Die Ein' ihr Schleiertuch vergisst,
Die Andr' ihr Handschuhpaar vermisst.
Denn Jed' in wildem Taumel ist.
Als thät der Kopf ihr brennen.

Nach einem Dornbusch, der dort lag,
Fliehn sie auf dunk'lem Pfad im Hag,
Doch voller Furcht, auch dort vermag
Herr Puck sie auszuspüren,
— Ein scharfes Auge hat der Wicht,
Gleich stark bei Nacht und Tageslicht —
Beschliesst man, hier noch sicher nicht,
Noch weiter umzuschwirren.

Da hat 'ne kleine Fee entdeckt
Im Haselstrauch 'ne Nuss versteckt,
Die einst ein Eichhorn ausgeleckt,
Drum war ein Loch darinnen.
Als das die schlaue Fee ersah,
Rief sie: „Frau Kön'gin, siehe da,
Wär Ob'ron rasend noch so nah.
Hier mögt ihr ihm entrinnen.

Kommt Alle in die Nuss herein,
Ich will euch Bürge dafür sein,
Der Raum darin ist nicht zu klein,
Jedwede kann sich wählen
Wie's ihr bequem ist das Gemach.“
Die Eine kroch der Andern nach.
Bald man im sichern Schlafe lag,
Wie hinter Wall und Pfählen.

Nymphidia indess bedenkt,
Dass, wenn Herr Puck die Kön'gin fängt,
Er übermächtig sie bedrängt,
Drum nimmt sie sich zu Herzen,
Dass starke Kraft der Zauberei
Zum Schutz der Kön'gin nöthig sei,
Denn Puck kommt sicher bald herbei
Und bringt ihr Harm und Schmerzen.

Mit scharfem Ohre sie nun spürt,
Ob sie was hindert oder irrt,
Da aber kein Geschöpf sich rührt,
Nichts was sie tücken könne,
Durchforscht sie Alles, was zur Hand,
Woraus sie sicher hat erkannt,
Jetzt werd' unfehlbar Puck gebannt,
Wenn sie ihr Werk begönne.

Erst streut sie Farrenkräutersaat
Und schleim'ge Frucht vom Mistelblatt
Mit Zauberformeln auf den Pfad,
Um Puck damit zu schrecken;
Nachtschatten dann, vor dem ihm graut,
Und wilden Till und Eisenkraut,
Das ungern jede Hexe schaut,
Das soll hinweg ihn necken.

Den Saft der Raute, die im Bann
Vom Eibenbaum wuchs, sprengt sie dann,
Thut auch neun Tropfen Nachtthau dran,
Geschöpft im Mondesschatten,
Auch Maulwurfshirn mengt sie darein,
Und Ameisgalle muss drin sein,
Damit all' ihre Teufelei'n
Erfolgreich gehn von Statten.

Dreimal sie in den Dornbusch schlüpft,
Dess Wurzel zauberisch verknüpft,
Und dreimal sie darüber hüpft
Mit kunstvoll mag'schen Sprüngen.
Proserpina sie dann beschwört,
Dass sie ihr Zauberformeln lehrt;
Wiewohl sie furchtbar, dennoch hört,
Was ich davon will singen.

„Bei Froschgequak in nächt'ger Weil,
Bei Hundsgebell und Hundsgeheul,
Bei Schweinegrunzen und Gequeil,
Wenn sich die Stürme regen,
Bei dumpfem Abendglockenklang,
Bei Grabgeläut und Grabgesang,
Dabei soll, Puck, dir werden bang
Auf deinen Weg' und Stegen.

Bei der Alraune Schmerzgestöhn,
Beim dumpfen Rasseln und Gedröhn
Im Beinhaus, wenn wir schaudernd seh'n
Der Gruft Geripp' entsteigen;
Beim Zischen von der Schlangenbrut.
Bei grimmer Drachen Feuergluth,
Erzittre Puck, wenn, frech von Muth,
Du wagst, dich hier zu zeigen.

Bei Wirbelwind und Sturmesmacht,
Beim Donner, der zerstörend kracht,
Bei Geisterruf und Grabesnacht
Sollst, Puck, du uns nicht tücken,
Beim Eulenruf in böser Stund',
Bei nächt'ger Raben schwarzem Schlund,
Soll'n, Puck, dich, wenn du nahest, wund
Die schärfsten Dornen zwicken."

Gesprochen war's, und sie verschwand
In einer klüft'gen Felsenwand,
Wo sie bedachtsam lauernd stand,
Was weiter vor sich gehe.
Da sah sie, wie zur selben Stund'
Puck nahte, spürend wie ein Hund
Nach jedem Blatt, das lag am Grund,
Ob er Frau Mab drin sähe.

Kaum trat er in den mag'schen Ring,
Als ihn der Zauber schon umfing,
Als ob er in der Schlinge hing;
Doch war er noch so hitzig,
Dass, wie der Schmerz im Kopf auch brennt,
Er blind an einen Baumsturz rennt,
Verblüfft, dass er sich kaum noch kennt,
Macht' ihn das etwas stützig.

Sobald er wieder sich gefasst,
Ist keuchend mit erneuter Hast
Er wieder fort und fort gerast,
Um durch's Gebüsch zu traben,
Da stösst der Fuss vom armen Wicht
An einen Block, er stürzt und liegt
Kläglich am Boden, das Gesicht
In dorn'gem Strauch vergraben.

„Ei dass dich doch, Frau Mab“, schreit er.
„Dich und dein ganzes Zofenheer —
Mir scheint, der Teufel plagt mich schwer
 Euch also nachzuhinken!“
Da rennt er wieder an 'nen Stumpf
Und stolpert jäh in einen Sumpf
So tief in Schlamm mit ganzem Rumpf,
 Dass er fast musst' ertrinken.

Das hat ihn vollends scheu gemacht,
Er schreit so laut und heult und klagt,
Dass, drob erschreckt, Frau Mab erwacht
 Mit Zittern und mit Beben,
Bis ihr Nymphidia erzählt,
Was listig sie hat angestellt,
Wodurch sie so in's Lachen fällt,
 Als kostet's ihr das Leben.

Doch mag jetzt Puck im Sumpfe stehn,
Wie's auch der Königin mag gehn,
Lasst uns nach Ob'ron jetzo sehn,
 Der immer weiter tollet,
Und blicken auch nach Piggwigg hin,
Der, weil entflohn die Königin,
Ihr nachforscht mit verstörtem Sinn
 Und durch die Fluren trollet.

Dabei schreit er mit grausem Ton:
„Euch fordr' ich raus, Herr Oberon,
Mit Helm und Schild sprech ich euch Hohn
 Zu meiner Dame Ehren;
Denn dass die Kön'gin rein und gut,
Das will ich keck mit meinem Blut
An euch, der sie mit blinder Wuth
 Verleumdet hat, bewähren.“

Auch waffnet er sich allbereit,
Ein Müschelchen zum Schild er weiht,
Und schwingt es voller Freudigkeit
 Als stark und undurchdringlich.
Auch hat er einen guten Speer
Von zwei Zoll Länge oder mehr,
Ein Bremsenstachel dran die Wehr
 War scharf ganz unbezwinglich.

Dann legt er an ein Panzerhemd,
Das mit Fischschuppen war verbrämt,
Und so der Lanze Stösse hemmt,
Dass Nichts es kann durchstechen;
Ein Hornissstachel war sein Schwert,
Gefahrvoll und im Kampf bewährt,
Denn wo's den König auch versehrt,
Nur schwer heilt das Gebrechen.

Der Helm war eines Käfers Haupt,
So furchtbar, dass man kaum es glaubt,
Dass wer's erblickt wird sinnberaubt,
Wiewohl's ihn reizend kleidet;
Helmschmuck war eines Pferdes Haar,
Das, wenn's bewegt vom Winde war,
Den Feind erschreckt so wunderbar,
Dass er den Kampf gern meidet.

Ein Ohrwurm wird ihm vorgeführt
Als Ross, dess' er kaum Herre wird,
Weil's so unbändig curbettirt;
Eh' er es kann bezwingen,
Hat er's getummelt auf und ab,
Bald im Galopp und bald im Trab,
Weil's nirgends stand, noch Ruhe gab
Mit seinen wilden Sprüngen.

Als ihn Herr Tomalin so fand,
Der ihm als tapf'rer Held bekannt
Und mit Herrn Ob'ron war verwandt,
Rief er: „Herr Elfenritter,
An Ob'ron sagt, ich sei bereit,
Wie's ihm auch bangt, zum blut'gen Streit,
Bald büss' er seine Schlechtigkeit
Von meinen Händen bitter.

Sagt ihm, ich trotz' ihm in's Gesicht,
Und als sein Todfeind ruh ich nicht,
Bis er als niederträcht'ger Wicht
Im Feenreich bekannt wird;
Sagt, dass nach Rechten mir gehört
Die Krone, deren er nicht werth,
Doch rast' ich nicht, bis er entehrt
Nicht König mehr genannt wird.“

Herrn Tomalin schmerzt jedes Wort,
Das Piggwigg spricht zum Dampf und Tort
Von Oberon, drum eilt er fort
Zum Königshof entrüstet;
Sagt dort, wie er der Elfen Thron
Sich anmasst zu des Königs Hohn,
Und wie im Waffenschmucke schon
Als Prahlhans er sich brüstet;

Spricht von den Waffen Stück für Stück,
In denen glänzte Herr Piggwigg,
Bewehrt vom Fuss bis zum Genick,
Als Kenner nicht zu wenig.
Sagt, wie er stramm im Bügel stand,
Und wie das Ross mit kund'ger Hand
Zu tummeln er geschickt verstand —
Nicht weiter hört der König.

Er rief: „Gebt Tomalin Bescheid,
Dass man mein Ross, mein Waffenkleid
Und was sonst noth mir, hält bereit,
Ihr sollt mir secundiren.
Bewährt den Ruf der Ritterschaft,
Lasst mich nicht Schwert noch Speeres Schaft,
Nicht Helm, noch Schild von mindrer Kraft
Als wie mein Gegner führen."

Die Kunde flog durch's Feenland,
Und bald ward's auch Frau Mab bekannt,
Was für ein Kampf in Aussicht stand
Von Elfen stark und tüchtig;
Voll Reu' und Kummer nahm sie wahr,
Die Feen alle wüssten klar,
Dass ihr Gebahren Ursach' war
Des Vorgangs, der so wichtig.

Gefolgt von ihren Zofen leicht
Durch Nebelwolkenduft sie streicht,
Bis sie Proserpina erreicht,
Und flehend kniet sie nieder,
Dass sie aus Lieb' und Freundschafts-Band
Die Sache nehm' in mächt'ge Hand
Und Frieden bringe schnell zu Stand,
Dass Ruh' ihr werde wieder.

Doch statt Frau Mab betrachten wir,
Wie Ob'ron sucht in Waffenzier
Den stolzen Feind und voller Gier
    Held Piggwigg ruft bei Namen,
Der ebenso von Muth entbrannt
Nach Ob'ron war umhergerannt,
So dass bald dieser jenen fand,
    Und sie zusammen kamen.

Dem König folgt Held Tomalin,
Mit Piggwigg sah man Däumlein ziehn.
Zwei wohlerfahr'ne Ritter kühn
    In Zweikampf und Turnieren:
Auch waren beide gleich bereit
Auf Recht zu sehn und Ehrbarkeit,
Dass Jene, trotz der Wuth, den Streit
    Recht ritterlich vollführen.

So gleich in Waffen stellt das Paar
Der Helden sich dem Blicke dar,
Dass Keiner von dem Andern war
    Dem Aeussern nach zu kennen.
Schon wiehert laut ein jedes Ross,
Dass rings die Flur davon ertos',
Schon lag der Schaft bereit zum Stoss,
    Doch eh' beginnt das Rennen,

Hat sie ein jeder Secundant
Nach Pflicht vereidet und ermahnt,
Das sie bei ihrer Ehre Pfand
    Sich der Magie entschlagen,
Dass nicht mit Trug und Zauberkraft
Des Andern Schaden Einer schafft,
Und dass sie ehrlich Schwert und Schaft
    Zum Ritterkampfe tragen.

Jetzt ward ein harter Stoss gethan,
Stracks lag im Sande Ross und Mann,
Und Blut von beider Helme rann,
    So scharf war's erste Rennen.
Doch wie sie auch sind hingefällt,
Alsbald sich Jeder aufrecht stellt,
Denn wer wüsst' irgend einen Held,
    Der ihnen gleicht, zu nennen!

Ein zweites Rennen ward vollbracht
Von Jedem mit gewalt'ger Macht,
Doch wer's dem Andern wett gemacht,
Wagt Niemand zu behaupten.
Wie auch der Schild zerborsten klafft,
War gleich der Helm dem Haupt entrafft,
Doch wehrlos fast, mit frischer Kraft
Von Kampflust sie noch schnaubten.

Sie werfen ihre Speere hin,
Um schnell das gute Schwert zu ziehn
Zu eines neuen Kampf's Beginn
Mit doppelt starken Hieben.
Als das Proserpina ward kund,
Entstieg sie schnell der Erde Grund;
Denn würden beide mehr noch wund,
Das würde sie betrüben.

Schnell war sie an dem styg'schen Strand,
Den Nebel, der sich ihm entwandt,
Hat sie in einen Sack gebannt,
Und als das wohl vollbracht war,
Ging sie dahin, wo Lethe quillt,
In dem sie eine Flasche füllt,
Die sie zu brauchen war gewillt,
Wie das vorher bedacht war.

Drauf schwebten leicht wie Nebelwind
Die Frauen an den Platz geschwind,
Wo Ob'ron noch und Piggwigg sind,
Entbrannt, sich zu vernichten.
Die Kön'gin und Proserpina
Verstecken sich recht heimlich da,
Denn diese will, eh' man sie sah
Den blut'gen Handel schlichten.

Und als sie drauf den Sack entband,
Fiel solch ein Nebel auf das Land,
Dass kaum noch Einer Athem fand,
Und Alle sind erblindet;
So sehr die Kämpfer auch geras't,
Jetzt Keiner mehr den Andern fasst,
Däumlein ruft Tomalin voll Hast,
Und jener den nicht findet.

Kaum dass sich dann der Nebel brach,
Proserpina zur Sühne sprach;
Um zu beruh'gen allgemach,
Die kaum so wüthend waren,
Spricht sie: „Bei Pluto's finsterm Reich
Und seiner Macht gebiet' ich euch,
Die Gründe mir zu nennen gleich,
Die euern Streit gebaren.

Hört auf sofort auf mein Geheiss
In Wuth zu toben thorenweis,
Doch um zu still'n den Durst so heiss,
Mit diesem Tranke stärkt euch;
Das stellt den Geist euch wieder her,
Auch wird's euch schärfen das Gehör,
Dass ihr vernehmet mein Begehr
Und meine Lehre merkt euch.

Ihr wisst, dass Lethe's Wasser lähmt
Erinn'rungskraft, und was euch grämt,
Was euch erfreut, davon vernehmt
Ihr fürder Nichts und denket
Nie mehr daran eu'r Leben lang."
Drum als von Jenen ward der Trank
Verschluckt, ward ihr Gedächtniss blank
Von Allem, was sie kränket.

Herr Oberon sofort vergisst,
Wie toll er kaum gewesen ist,
Nur fragt er, wie Frau Mab ihn küsst,
Wie er hierher gelangte,
Und Piggwigg dachte nicht mehr dran,
Wie's ihm Frau Mab einst angethan,
Noch wie, als sie entdeckt sich sahn,
Es ihnen grausam bangte.

Entflohn war der Erinn'rung weit,
Dass beide noch vor kurzer Zeit
Sich suchten, und ihr heisser Streit
War wie im Traum geschehen.
Däumlein hat nur 'nen Schluck gethan
Und Tomalin genippt nur dran,
Und doch schien ihnen Alles Wahn,
Was sie noch kaum gesehen.

Frau Mab und ihre Massanei
Belächelten mit Schelmerei,
Wie Ob'ron überlistet sei
    In harmlos muntern Scherzen,
Zurück zum Feenhof man ging,
Niemand das Köpfchen weiter hing,
Denn alle waren guter Ding'
    Und froh aus vollem Herzen.

„Great-Britain's Mourning Garment."

Von

Johannes Meissner.

Unter den mehr als vierzig noch erhaltenen Schriften aus den Jahren 1612 und 1613, welche den Tod des allgemein beliebten Kronprinzen Heinrich zum Gegenstande haben, befindet sich auch ein anonym erschienener Sonettenkranz „*Great-Britain's Mourning Garment*", bestehend aus 19 Sonetten und einem Schlussgedicht. Von diesem Buche notirt Hazlitt in seinem *Handbook to Early English Literature* (London 1867) zwei Exemplare: *Bright in* 1845 L. 2. 15 s. *Large Paper. Freeling* 1836. L. 2. 17 s. In dem im Britischen Museum vorhandenen Exemplare steht ebenfalls der Name *Bright*, es scheint also mit dem ersten der hier erwähnten Exemplare identisch zu sein. Im Katalog des Britischen Museums befindet sich dabei die Notiz „*With Notes in pencil*". Der Verfasser dieser Noten scheint auf Samuel Daniel als Verfasser unsrer Sonette gerathen zu haben; jedenfalls sind die Noten modern, da darin, unter Sonett 8, Walter Scott citirt ist. — Ein anderes Exemplar ist im Katalog der *Bodleiana* notirt. Es existiren also mindestens zwei Exemplare.

Aus älterer Zeit giebt es über unser Buch folgende Notizen: Bei Nichols, *The Progresses of King James* (London 1828) Vol. II, p. 504: „*This was entered at Stationers' Hall on the* 4. *of December; a copy was sold for L. 4 to Mr. Rice at Mr. Bindley's sale, Aug. 5, 1820. — An analysis of this valuable Tract is given in the British Bibliographer vol. IV, pp. 37—40.*" — Im British Bibliographer von Sir Egerton Brydges und Joseph Haslewood Vol. III (nicht IV) (London 1812) sind nun die fünf Sonette 1, 5, 6, 10 und 18 abgedruckt mit der Bemerkung: „*Few publications of this nature possess greater claim to notice than that now before me.* It

much resembles the „Period of Mourning" by Peacham, written at the same time and on the same occasion, which is reprinted by Waldron in his Literary Museum 1792, 8vo. But the following extracts will enable the reader to judge for himself of the merits or defects of the poet." Und am Schluss: *„The address to the household contains six stanzas of six lines each, with which this valuable tract concludes."*

Vergleichen wir das vorliegende Buch mit den andern poetischen Werken, welche den Tod des Kronprinzen behandeln, darunter manche von bedeutenderen Dichtern, als Chapman, John Taylor, Maxwell, Webster, Heywood, Drummond, Stirling, J. Davies, Wither, Rowley, Peacham, Browne, Campion, John Donne, Sylvester etc., so müssen wir unsern Sonetten in der That eine ungewöhnliche Superiorität zusprechen, und sehen wir sie genauer an, so stossen wir auf eine ganze Reihe höchst auffälliger Hinweisungen auf Shakespeare und seine Werke.

Aeusserlich zunächst sind die Sonette in der Form der Shakespeare'schen geschrieben und gleichen diesen, zumal sie derselbe Buchdrucker G. Eld nur drei Jahre später gedruckt hat, wie ein Ei dem andern. Dem Inhalte nach sind es besonders die drei letzten Sonette, 17, 18 und 19, welche, da sie von Shakespeare'schen Dramen als Werken des Dichters dieser Sonette sprechen, am auffälligsten auf Shakespeare hinweisen. Aber schon in den ersten 16 Sonetten erfahren wir, wie noch ausführlicher gezeigt werden wird, 1. dass wir es mit einem dramatischen Dichter zu thun haben, 2. dass sich derselbe bereits gealtert fühlt und 3. dass derselbe früher schon Sonette dichtete — ja in Sonett 17, 18 und 19 theilt der Verfasser Details aus seinen Werken mit. Im 17. Sonett redet der Dichter Melpomene an und bittet sie, dass sie zur Vergeltung für die vielen Opfer, die er bereits auf ihrem Altar dargebracht habe, ihm jetzt helfen möge, auch dem Prinzen Heinrich ein würdiges Todtendenkmal da zu setzen, wo so viele Sinnbilder des Schmerzes stehen. Jetzt zählt er einige allgemeine Sinnbilder des Schmerzes auf, *Mausolus' tomb* und *Pyrene*, den Thränenbronnen, und neben diesen Hecuba und Dido; die beiden letzten schon in sehr auffälliger Weise. Er sagt:

„There Troyes Queen in painted languor lies,"

was schwer verständlich ist; nur Shakespeare's Lucretia giebt uns eine Erklärung. Lucretia ringt nämlich nach Ausdrücken für ihren Gram und da stösst sie auf ein in ihrem Hause hängendes Gemälde von der Zerstörung Troja's (Vers 1443—1456):

To this well-painted piece is Lucrece come,
To find a face, where all distress is stell'd.
Many she sees where cares have carved some,
But none where all distress and dolour dwell'd,
Till she despairing Hecuba beheld,
Staring on Priam's wounds with her old eyes,
Which bleeding under Pyrrhus' proud foot lies.

In her the painter had anatomized
Time's ruin, beauty's wreck, and grim care's reign:
Her cheeks with chaps and wrinkles were disguised;
Of what she was no semblance did remain:
Her blue blood changed to black in every vein,
Wanting the spring that those shrunk pipes had fed,
Show'd life imprison'd in a body dead.

tzt wissen wir, was

„*There Troyes Queen in painted languor lies*"

deutet. Neben Hecuba ist sehr natürlich die verlassene Dido gellt, aber von diesen vier aufgezählten Sinnbildern des Schmerzes Marc Anton scheint ein grosser Sprung zu sein. Da ist nun eder auffällig, dass wir in Shakespeare's Antonius und Cleopatra :t IV den Antonius selbst die Dido als Sinnbild des Schmerzes ben sich stellen hören und noch auffälliger ist die Art und Weise, welcher Antonius in den vorliegenden Sonetten eingeführt wird:

And with his love Marke Anthony of Rome,
Their griefe in dead imbracements uttering.

ntonius und Cleopatra „*their griefe in dead imbracements uttering*" weder für das geschichtliche Ereigniss, noch auch für die drei dern aus Shakespeare's Zeit erhaltenen Stücke, welche das Schicksal s Antonius behandeln,*) sonderlich zutreffend, passt dagegen auf akespeare's Antonius und Cleopatra ausgezeichnet, wo wir auch e Schreibart „*Marke Anthony*" antreffen.**)

Eros! — I come, my queen: — Eros! — Stay for me:
Where souls do couch on flowers, we'll hand in hand
And with our sprightly port make the ghosts gaze:
Dido and her Aeneas shall want troops,
And all the haunt be ours.

*) The Tragedie of Antonie von Lady Pembroke († 1601). — Cleopatra on Samuel Daniel (1594). — The Virtuous Octavia von Samuel Brandon (1598). uszug bei Collier.)

**) Daniel hat Anthony, *aber nicht* Marke Anthony.

Antonius stürzt sich dann in sein Schwert und stirbt in Cleopatra's Umarmung. Diese fällt in Ohnmacht und wird ebenfalls eine Zeit lang für todt gehalten.

Am Schlusse des siebzehnten Sonetts auf Erwähnung seiner eigenen dramatischen Werke gekommen, scheint unser Dichter in natürlicher Ideenassociation fortzufahren, von seinen Dramen zu sprechen.

Shakespeare hatte im Titus Andronicus die Geschichte Ovids (Metam. VI) von Progne und Philomele nachgeahmt und zu überbieten gesucht. Genau wie der Philomele geht es der Lavinia, nur werden ihr noch ausserdem die Hände abgehauen. Nachdem sie aber gleichwohl ihrem Vater Titus durch ein künstliches Mittel Mittheilung gemacht hat, rächt sich dieser wie Progne, indem er die Söhne der Tamora tödtet, eine Pastete aus ihren Körpern bäckt. sie der Mutter zu essen giebt, u. s. w. Dabei sagt er (Titus Andron. V, 2):

For worse than Philomel you us'd my daughter,
*And worse than Progne I will be reveng'd.**)

Wenn Shakespeare der Dichter dieses Sonetts war, mochte er wohl anstatt seines eignen Titus Andronicus das Modell zu seiner Geschichte aus dem Ovid anführen. Die folgenden Verse:

Nor of the boy transform'd into a maide &c.

scheinen sich auf Die Zähmung der Widerspenstigen zu beziehen. Dieses Stück wird als lustiger Traum eines betrunkenen Kesselflickers dargestellt und in diesem Traume kommen sowohl die Verwandlung des Pagen in ein Frauenzimmer (in der Einleitung) als auch (wenngleich in anderm Sinne) die Io vor, und die Worte:

„*how the girl did like a heifer range*“

lassen sich auf die Widerspenstige selbst beziehen. Solche lustigen Träume störten Christopher Sly's Ruhe und stiegen in der Phantasie des Dichters auf, als er jung war; jetzt, sagt er, stören weit ernstere Träume meine Ruhe. Indem Shakespeare auf die dramatischen Hauptwerke seiner Jugend, Titus Andronicus und Die Zähmung der Widerspenstigen anspielt, bedient er sich einer Ovidischen Form, wie wenn er selbst ebenfalls Metamorphosen gedichtet hätte; aber wir sehen schon aus der Anrede an Melpomene, dass wir an dramatische Produktionen zu denken haben. Der Ideengang ist also, ähnlich demjenigen im siebzehnten Sonett, folgender: „Noch einma

---

*) Uebrigens wird Progne nicht eigentlich wahnsinnig, während Titus eine *Zeit lang* den Wahnsinnigen spielt.

Melpomene, du meine Schutzgöttin, gieb mir Dichterkraft wie früher. Nicht will ich, wie einst als zweiter Ovid, die Schauergeschichte des Titus Andronicus besingen, noch andere lustigere Metamorphosen, wie sie in dem Traume des Kesselflickers meine jugendliche Phantasie gebar; jetzt beunruhigen ernstere Träume meine Ruhe (Sturm ?), denn ich bin alt und denke an das Grab und das trübe Jenseits *(that Dis enclose;* so auch Sturm IV, 1: *that dusky Dis my daughter got).* Aber weg mit diesen Gedanken, ich will ja den Tod Henry's besingen."

Eine Bestätigung findet diese Deutung in dem Buche *Love's Martyr* von Robert Chester, von welchem Halliwell 1865 einen Auszug, jedoch nur in zehn Exemplaren veröffentlicht hat, unter dem Titel: *Some Account of Robert Chester's Loves Martyr or Rosalins Complaint etc. London 1865.* Das Buch Rob. Chester's, gedruckt 1601, unter verändertem Titel neu aufgelegt 1611, ist eines der allermerkwürdigsten literarischen Denkmäler der Shakespeare-Zeit wegen seines letzten Theils, der betitelt ist: *Hereafter Follow Diverse Poeticall Essaies on the former Subject; viz. the Turtle and Phoenix. Done by the best and chiefest of our moderne writers, with their names subscribed to their particular workes: neuer before extant. And (now first) consecrated by them all generally to the loue and merite of the true-noble Knight, Sir John Salisburie. Dignum laude virum Musa vetat mori. MDCI.* Die in diesem Titel erwähnten *„best and chiefest of our moderne writers"*, welche sich hier zu einem Wettgesange über denselben Gegenstand vereinigt haben, sind keine geringeren als William Shakespeare, John Marston, George Chapman, Ben Jonson und Ignoto, und zwar darf man aus den beiden ersten Gedichten, deren jedes *„Vatum Chorus"* unterzeichnet ist, vielleicht schliessen, dass wir es hier mit Improvisationen zu thun haben, die bei einem fröhlichen Trinkgelage in der Meermaid entstanden. Die Verse des schwerfälligen und langsamen Ben Jonson, welche Halliwell mittheilt, sind schwach, und selbst das Gedicht Shakespeare's kann nicht gerade als ein Meisterstück gerühmt werden.*) Dieser Robert Chester, von welchem sonst nichts bekannt zu sein scheint, — vielleicht ein Pseudonym — war jedenfalls eine mit den ersten Dichtern der Zeit vertraute Person. Im ersten, von Chester selbst verfassten Theil des Buches, finden sich

*) Freilich ist nöthig hinzuzufügen, dass uns die Symbolik in all diesen Gedichten unverständlich blieb.

folgende zwei Erwähnungen Shakespeare's. Die erste in dem Ge dicht *To the kind Reader:*

Of bloudy warres, nor of the sacke of Troy,
Of Pryams murdred sonnes, nor Didoes fall,
Of Hellens rape by Paris, Trojan boy,
Of Cæsars victories, nor Pompeys thrall,
Of Lucrece rape, being ravisht by a King;
Of none of these of sweete conceit I sing.

Der Dichter des *Rape of Lucrece* ist hier ebenso wie in dem no zu erwähnenden Buche Chettle's „*Englandes Mourning Garmen* zweifellos Shakespeare. Nun findet sich aber in Chesters Buch (i ersten Gedicht über König Arthur) noch die folgende zweite mer würdige Erwähnung des Dichters der Lucretia:

Away, fond riming Ovid, lest thou write
Of Prognes murther, or Lucretias rape,
Of Igren's journey taken in the night,
That in the blacke gloom'd silence did escape.

Halliwell bezieht „*Lucretias rape*" auf Shakespeare, aber er we nicht, was er mit „*Prognes murther*" und „*Igren*" anfangen sc Uns scheint, dass Shakespeare hier Ovid genannt wird als Dich des Titus Andronicus, in welchem er Ovid's Geschichte von (Progne nachahmte. Wenn wir „*Igren*" ferner einfach für ein Druckfehler statt „*Imogen*" halten und die Stelle auf die Flucht (Imogen beziehen, so mag dies etwas kühn erscheinen. Wir v muthen indess, dass in jenem Theile von Robert Chester's Buch v den altenglischen Königsgeschichten die Rede ist, was sich aus Ha wells Auszug nicht deutlich ersehen lässt, und da würde eine l wähnung der Cymbelin-Sage sehr nahe liegen. Erzählt Ches doch auch vom König „*Leyre, the sonne of Baldud*". Wie beme wurde Chester's Schrift 1611, also kurz vor unsern Sonetten, ı aufgelegt. Lag es nicht für Shakespeare sehr nahe, die Bezeichnu eines Ovid, welche ihm sein Freund Chester gegeben hatte, in (Weise zu acceptiren, wie es unser Sonettendichter im 18. Sonett th Shakespeare selbst citirt die Sage von Progne und Tereus aus im Titus Andronicus auch im Cymbelin II, 2, wo Jachimo v Imogen sagt:

She hath been reading late
The tale of Tereus: here the leaf's turn'd down,
*Where Philomel gave up.**)

---

*) *Es gab* übrigens auch eine lateinische Tragödie „Progne", welche I

Das neunzehnte Sonett knüpft an den leitenden Gedanken des 17. und 18. Sonetts an und führt speciell die letzten Verse des erstern weiter aus:

„Among these spectacles (Mark Antony, etc.) let a Herse be made
For wofull Henry that may never fade."

„Du sollst nicht sterben, Prinz Heinrich, ich will dich in meinen Dramen, besser als in diesen Sonetten, ewig leben lassen. In den *Towers of Fame*, meinen historischen Dramen, will ich dir ein Denkmal setzen, wie ich es *„Cordelion"* (im König Johann) und wie ich es den *„dreadfull Henries of this land"* setzte." War Shakespeare der Dichter dieser Sonette, so dürfen wir vielleicht annehmen, dass er sich Ende 1612 mit dem Gedanken trug, seine Königsdramen bis in die Gegenwart fortzusetzen. Ziemlich sicher wissen wir nur, dass er um diese Zeit Heinrich VIII. dichtete, worin er seinem Publikum die Geburt der Elisabeth vorführte und es auch einen Blick auf die Regierung dieser Fürstin und Jakobs I. werfen liess, in der bekannten, zum Theil wohl nachträglich hinzugefügten Prophezeiung Cranmers.

Können wir aus diesem 19. Sonett aus *„Cordelion"* und den *„dreadfull Henries of this land"* nicht allein schon schliessen, dass Shakespeare der Verfasser war? Nein! denn Shakespeare war nicht der einzige Dichter der Zeit, der englische Historien schrieb. Der merkwürdige Umstand, dass verschiedene Anzeichen in diesen Sonetten noch für einen andern dramatischen Dichter, nämlich Henry Chettle, zutreffend sind, mahnt uns zur Vorsicht. Henry Chettle, der 1598 von Meres in *„Palladis Tamia"* neben Shakespeare unter den besten Komödiendichtern aufgezählt wird, war bei einer grossen Zahl von Theaterstücken als Mitarbeiter oder als alleiniger Verfasser betheiligt. Von 37 dieser Stücke kennen wir die Titel*) und da

---

in Oxford beim Besuch der Königin Elisabeth aufgeführt wurde. In dem alten Tragödien-Potpourri *„The Seven Deadlie Sinnes"* von Tarleton, von welchem nur der Plan oder Theaterzettel erhalten ist, (siehe in Malone's Sh. by Boswell III, p. 348): *The Platt of the Secound Parte of the Seven Deadlie Sinnes*, kommen ebenfalls Scenen aus der Tereus-Sage vor und zwar augenscheinlich mit folgender Besetzung: Tereus — R. Burbadge; Philomela — R. Pallant; Panthea — T. Belt; Itys — Will; Julio — J. Sincler; Progne — Saunder. — (s. Boswell p. 356, Anm.)

*) Aus der Liste, welche Malone aus Henslowe's *Diary* veröffentlichte und welcher Collier H. E. Dr. P. III, 90 einige Nachträge hinzufügte; jedoch scheinen nur vier dieser Dramen erhalten zu sein, nämlich: *The pleasant comedie of Patient Grissil. 1603.* — *The Blind Beggar of Bethnal Green* von John Day und Chettle (?) *1659.* — *The Tragedy of Hoffmann, 1631.* — Robin Hood etc. 1601

begegnen wir unter andern Historien zwei Dramen „*The Funeral of Richard Cordelion*“ und „*The Famous Wars of Henry the First and the Prince of Wales*“, auf welche das 19. Sonett ebenfalls passen würde. Wir begegnen ferner bei Chettle noch zwei andern Stücken „*Troy's Revenge*“ und „*Agamemnon*“, in denen möglicherweise Hecuba oder gar Dido aufgetreten sein können. Vor allen Dingen aber ist uns eine Schrift von Chettle erhalten, deren Titel offenbar das Prototyp des unsrigen ist: *Englandes Mourning Garment.**) Auch in der Dedikationsepistel, welche sich richtet: „*To all true Lovers of the right gratious Queene Elizabeth, in her life; being undoubtedly those faithfull Subjects, that now honor and affect our most potent Lord, King James, after her Death*“ sehen wir das Vorbild zu unserm *Great Britains Mourning Garment*, „*Given To all faithfull sorrow Subjects at the Funerall of Prince Henry.*“ Chettle war nun aber 1612 bereits mehr als fünf Jahre todt, wie wir aus Dekker's „*A Knight's Conjuring, Done in Earnest, Discovered in Jest*“ 1607 (neu edirt von E. F. Rimbault in Early English Poetry, Vol. V) wissen. Dekker schildert eine Gesellschaft der verstorbenen Dichter im Himmel. Watson, Kyd, Atchlow, Bentley singen Hymnen (p. 76) „*whilst Marlow, Greene and Peele had got under the shades of a large vyne, laughing to see Nash (that was but newly come to their colledge) still haunted with the sharpe and satyricall spirit that followed him here upon earth: for Nash inveyed bitterly (as he had wont to do) against dry fisted patrons, accusing them of his untimely death, because if they had given his Muse that cherishment which she most worthily*

von A. Munday und Chettle. Ausserdem sind noch drei andere erhaltene Bücher dem Chettle mit Sicherheit zuzuschreiben: *Kind-Harts Dream etc. [1600?]* Neu edirt von E. F. Rimbault in Early Engl. Poetry, Vol. V. — *Piers Plainnes Seaven Yeres Prentiship (1595)*, gleichfalls abgedruckt in den Publikationen der Percy Society. — *Englandes Mourning Garment (1603)*, abgedruckt in The Harleian Miscellany, Vol. III, p. 524–546.

*) *Englandes Mourning Garment: Worne here by plaine Shepheardes; in memorie of their sacred Mistresse Elisabeth; Queene of Vertue while shee lived; and Theame of sorrow, being dead. To which is added the true manner of her Emperiall Funerall: After which followeth the Shepheards Spring-song, for entertainement of King James, our most potent Souvereigne. Dedicated to all that loued the deceased Queene, and honor the liuing King. Non Verbis sed Virtute. Printed at London, by V. S. for Thomas Millington, and are to be sold at his shop under Saint Peter's Church in Cornhill.* — Hinter dem „Funerall“ und vor dem „Spring-song“ steht eine Note „*To the Reader*“, unterzeichnet Hen. Chetle, welcher zufolge Chettle der Verfasser, wenn nicht des ganzen Buches, so doch wenigstens von *Englandes Mourning Garment* war.

eserved, he had fed to his dying day on fat capons, burnt sack and ugar, and not so desperately have ventur'de his life and shortend is dayes by keeping company with pickle herrings. — — —. He ad no sooner spoken this, but in comes Chettle, sweating and lowing, by reason of his fatnes; to welcome whom, because hee as an old acquaintance, all rose up, and fell presentlie on their nees, to drink a health to all the Lovers of Hellicon."

Wie konnte nun wohl ein anderer Dichter dazu kommen, den Titel on Chettle's Buch zu adoptiren? Eine Täuschung des Publikums onnte nicht beabsichtigt sein, denn Chettle, den es etwa für den erfasser halten mochte, war wie gesagt todt. An eine etwaige onkurrenz mit dem Buche Chettle's ist ebenfalls nicht zu denken, enn dasselbe ist von einer von dem unsrigen völlig verschiedenen atur, übrigens auch grösstentheils in Prosa geschrieben. Die doption desselben Titels dürfte an sich eher ein Zeichen für einen lbstbewussten Dichter sein, als für einen Schwachkopf, denn einen ndern Titel zu finden war kein Kunststück. Es scheint, dass der utor absichtlich an den Tod der Elisabeth, vielleicht auch an den hettle's erinnern wollte, indem er so sein Andenken im Kreise er Freunde auf ehrende Weise auffrischte, und hier sprechen wieder nzeichen für Shakespeare, denn unter den wenigen Anspielungen uf Shakespeare in den Schriften seiner Zeitgenossen rühren beanntlich zwei von Chettle her, in denen dieser Shakespeare's in hmeichelhafter Weise gedenkt. Die erste befindet sich in der orrede zu *Kind-Heart's Dream*, wo Chettle zwei dramatische ichter, welche sich durch einen von ihm veröffentlichten Brief des or drei Monaten verstorbenen Greene beleidigt fühlten, um Vereihung bittet. Der zweite dieser Dichter kann kein anderer sein ls Shakespeare.*) Zum zweiten Male preist Chettle Shakespeare in *Inglandes Mourning Garment*, wo er die Hauptdichter der Zeit adelt, dass sie sich um die todte Elisabeth nicht mehr kümmerten nd sie besängen und ganz deutlich erkennbar auf Shakespeare inweist:

Nor doth the siluer-tongued Melicert,
Drop from his honied muse one sable teare,
To mourne her death that graced his desert,
And to his laies opend her Royall eare.
Shepheard remember our Elizabeth
And sing her Rape, done by that Tarquin, Death.

*) S. Rimbault a. a. O. – Ulrici II, 239.

Der Dichter der Lucretia scheint dieser Aufforderung Chettle's nicht nachgekommen zu sein, aber da er später bei einem vom ganzen Lande nicht weniger schmerzlich empfundenen Todesfall im Fürstenhause sich ähnlich aufgefordert fühlte, erinnerte er sich des Buches von Chettle auf den Tod der Elisabeth und widmete, indem er Chettle's Titel, soweit er nicht geschmacklos war, für sein eigenes Buch adoptirte, dem um 1607 gestorbenen, ihm einst so wohlwollenden Kunstgenossen eine Art von Andenken. Zu derselben Zeit oder kurz nachher (Anfang 1613), da Shakespeare Heinrich VIII. schrieb widmete er auch der Elisabeth jenen Nachruf, zu welchem ihn Chettle einst aufgefordert hatte. Im Allgemeinen sehen wir also dass die Uebereinstimmung des Titels unsrer Sonette mit dem Buch Chettle's von 1603 eher für als gegen Shakespeare spricht. —

Gehen wir nun zum ersten, dem Widmungssonett über. Die Widmung ist gerichtet: „*To the Honorable Knight, Sir David Murray and to the other nobly discended and honorably minded followers of the late deceased Prince Henry.*" Können wir hieraus vielleicht auf den Dichter schliessen? David Murray war *Groom of the Stole* und unter den Dienern des Prinzen dem Range nach der dritte oder vierte, aber beim Begräbniss des Prinzen war in ihm gleichsam das trauernde England personificirt: „*The corpse of the Prince, lying in an open chariot, with the representation of his invested with riches of state of purple velvet, furred with ermines his cap and coronet on his head, and his rod of gold in his hand. At his feet within the chariot sat Sir David Murray, the master of his wardrobe*".*) David Murray war ferner der liebste Diener des Prinzen. Sir Charles Cornwallis in seiner Biographie des Prinzen erzählt uns von der letzten Krankheit desselben: „*This day, and at sundry other times since his confusion of speech, he would many times call upon Sir David Murray, Knight, (the onely man in whom he had put choice trust) by his name, David! David! David*
Hiernach scheint also die Widmung des Dichters nicht ein persönliches Verhältniss zwischen ihm und Sir David Murray zur Ursache zu haben. Eine eigentliche Dedikationsepistel, in welcher sich der Dichter nach der hässlichen Sitte der Zeit in erbärmlichste

*) *Great Britain's Mourning Garment* wurde am 4. December in das Buchhändler-Register eingetragen; das Begräbniss des Prinzen fand am 7. December Statt. — Vergl. Cornwallis in *Nichols' Progresses of James I.*, (London 1828) 470—487 und Thomas Birch, *The Life of Henry, Prince of Wales* (Lond. 176 *p. 522—529.* In der Beschreibung des Trauerzuges bei Birch finden wir auch *die Namen von 51* deutschen Herren.

Unterthänigkeit irgend einem hohen Patron zu Füssen legt, um die üblichen 40 Shilling Widmungshonorar zu ernten, fehlt. Das Widmungssonett ist kurzweg Melpomene unterzeichnet. Zwar ist das erste Wort des zweiten Sonetts ebenfalls Melpomene und das erste Wort der folgenden Seite steht immer am Fusse der vorhergehenden, aber es ist doch merkwürdig, dass im Druck Melpomene gerade da steht, wo man den Namen des Dichters sucht und erwartet. Es scheint ein Kompliment zu sein, welches der Setzer dem Dichter machte. Im Allgemeinen war man damals, wo häufig Dichter und Setzer zusammen mit künstlichen Buchstabenbauten, poetischen Pyramiden und dergleichen einen kombinirten Effekt zu erzielen suchten, auf solche Dinge wohl noch aufmerksamer als jetzt.

„Wem, so beginnt der Dichter, kann ich diese Trauergesänge besser widmen, als euch, den Hauptleidtragenden. Wir sind betrübt wie Leute, die von der Küste aus einem Schiffbruche zusehen, aber ihr, die ihr zu dem Schiffe als Bedienung gehört, was Wunder, wenn euer Gram überfliesst? (Dieses Bild vom Schiffbruch erinnert, wie noch einige andere Stellen in den Sonetten, an Shakespeare's Sturm, der gleichzeitig oder nicht lange nachher geschrieben sein muss.) Je grösser euer Reichthum war, desto mehr fühlt ihr jetzt den Verlust. Wir, die wir nicht so grossen Antheil am Prinzen hatten, mögen wohl mit ruhigerem Schmerz den Verlust mit ansehen. Dennoch wartet mit euren Thränen, ihr sollt nicht allein klagen."

Im zweiten Sonett fängt der Dichter die Todtenklage an. Melpomene und die andern lorbeergekrönten Göttinnen, unter deren Fürsorge der Nachruhm steht, sollen ihm ihre Hülfe leihen, den Prinzen zu verherrlichen, ihn zu beklagen, der ein Beschützer der Musen war, „*who living lou'd you deere*". Chapman nennt den Prinzen in der Dedikationsepistel zu seinem Trauerliede*) „*my most dear and Heroical Patrone.*" Ben Jonson sagt in der Dedikationsepistel zu *The Masque of Queens*, welche sich richtet „*To the glory of our own and grief of other Nations, my Lord Henry, Prince of Great Britain etc.*" zum Prinzen: „*Poetry, my Lord, is not born with every man, nor every day; and in her general right, it is now my minute to thank your Highness, who not only do honour her with your care, but are curious to examine her with your eye, and enquire into her beauties and strengths.*" Aehnliches Lob spenden ihm die Verfasser der übrigen Trauergedichte in reichem Masse:

*) *An Epicede or Funerall Song on the Death of Prince Henry.* Lond. 1612.

bei Nichols (p. 435) wird speciell von ihm berichtet, dass er j Abend ein Schauspiel sah.

Der Schluss des zweiten Sonetts erinnert an das Liedchen Ar im Sturm (I, 2): ***Full fathom five thy father lies etc.*** An den (danken, dass ein Geist die Gebeine des Prinzen bewachen wi scheinen sich dann im dritten Sonett weitere Reminiscenzen an d Sturm zu knüpfen. So erinnern die Verse:

> ***You gentle spirits that turne not your eyes***
> ***From common griefs, nor are of mettall made etc.***

an den Sturm V, 1:

Ariel: ***— If you now beheld them, your affections***
Would become tender.
Mine would, sir, were I human.
Prospero: ***Hast thou (which art but air) a touch, a feeling***
Of their afflictions, and shall not myself,
One of their kind, that relish all as sharply,
Passion as they, be kindlier moved than thou art?

Dann aber besonders im dritten, vierten und fünften Sonett, Murren des Sterblichen gegen die Gottheit, welche den Tod ül unser Geschlecht verhängt hat, diese bittern Klagen, dass a das Schönste und Herrlichste untergehet und dahinschwindet Finsterniss „***as Summer's passing shade***“, finden wir ganz ähnl im Sturm in der berühmten Rede Prospero's IV, 1:

> ***These our actors***
> ***As I foretold you, were all spirits, etc.***

Mit dem Grundgedanken im 3., 4. und 5. Sonett in direktem Wid spruche und durchaus im christlichen Unsterblichkeitsglauben halten sind dagegen Sonett 14 und das Schlussgedicht. Der Dich schildert offenbar die bei solcher Gelegenheit wechselnden Gefül erst das Murren gegen das finstere Verhängniss und die neidis Gottheit (Sonett 4 und 5) und nun die Gefühle des christlic Trostes, dass der Todte aus unsrem traurigen Jammerthal in schön Gefilde entrückt ist (Sonett 14 und Schlussgedicht). Dieser Wic spruch scheint uns ebenfalls der Weise des so erstaunlich objekti Shakespeare zu entsprechen. „Auch du, sagt der Dichter im dri Sonett, auch du musst sterben, ein junger Kronprinz, so edel so geehrt, wie kaum der berühmteste unsrer Kronprinzen, schwarze Prinz, da er von seinen Siegen über Frankreich he kehrte.“ Ebenso sagt John Taylor, der Wasserdichter, in sei *Elegie auf* den Tod Henry's:

Black valiant Edward that war-breathing Prince,
Whose proved prowess did all France convince
And in the jawes of death his foes did quell,
Our Henry would have been his parallel.

Dass dies aber nicht fade Schmeichelei, sondern reinste Wahrheit war, wird weiterhin gezeigt werden. — Sonett 4 wiederholt den Gedanken von Sonett 3, dass auch das Edelste sterben muss, in neuer Form. Grade die schönsten Blumen macht Saturn, der neidische Gott, der alles Leben hasst mit seinen kalten Schwingen welken — Prinz Heinrich starb im Winter. Eine solche Einführung des Saturn, die uns heute äusserst gekünstelt erscheint, war den Dichtern der Zeit nicht weniger geläufig als uns Phöbus als Lichtgott und dergl. In einer Maske von John Marston*) für die Gräfin von Derby 1607 tritt Saturn persönlich auf und Marston nennt ihn

„*the pale Lord of Sadnes —*
Rough-visag'd Saturne, on whose bloudles chekes,
Dull Melancholie sitts."

und später:

„*The God of Sadness and of Funeralls,*
Of heavie pensiveness and discontent,
Cold and dull Saturne."

Saturn war so bekannt, dass davon ein Adjektiv *Saturnine* mürrisch, schwermüthig in's Englische Lexikon übergegangen ist. Bei Shakespeare kommt Saturn mehrfach vor: so heisst es in *Much Ado about Nothing* I, 3 von dem missgünstigen Conrad, er sei „*born under Saturn*", so sagt der Schuft Aaron im Titus Andronicus II, 3: *Saturn is dominator over mine*, so Cymbelin III, 5: *Might well have warm'd old Saturn.*

Sonett 5 beginnt mit dem Grundgedanken von Sonett 4 wiederum in neuer Form: Und ihr, scheussliche Schicksalsschwestern, die ihr den Lebensfaden der Menschen spinnt und ihn zerschneidet, wie es euch eben gefällt „*your hand appeares in this our Tragedie*". Dies ist evident die Ausdrucksweise eines dramatischen Dichters; ebenso im folgenden Sonett 6:

„*For thou hast ever lov'd*
To bear a part in every Tragedy,"

und im 7. Sonett:

„*Who such a luckles spectacle hath knowne;*

---

*) S. Nichols *Progresses of James I.*, II, 145–148.

Let him compare the fortune then p r e s e n t e d
Unto Prince Henries Fate.“

Zum letzten Verse von Sonett 6:

Thou never couldst a fitter season find

mag gestattet sein daran zu erinnern, welche Rolle bei Shakespeare die „Jahreszeit“ spielt, so im Sommernachtstraum, Wintermärchen, im Sturm u. s. w.*)

„Ihr Parzen, sagt der Dichter in Sonett 5, habt den goldenen Lebensfaden Henry’s zerschnitten und ihn plötzlich in’s Schattenreich versetzt, wo er

As yet amased of his sodaine change
Lookes for those loving friends whom he lov’d best;
But when he sees himselfe so farre estrang’d
He yeilds his spirit to eternall rest.

An diese Vorstellung des todten Prinzen als eines lebenden Wesens, das sich über den plötzlichen Wechsel, der mit ihm vorging, wundert, scheint sich für den Dichter die Erinnerung an ein Aehnliches, früher von ihm auf die Bühne Gebrachtes zu knüpfen (angenommen dass Shakespeare der Dichter war), nämlich an den fünften Act von Romeo und Julia, an die lebend-todte Julia und an Romeo’s Traum (V, 1):

I dreamt my Lady came and found me dead
(Strange dream that gives a dead man leave to think),

dann (Sonett 6) an die nächtliche von Fackeln beleuchtete Trauerscene im Grabgewölbe der Capulets, wo Paris spricht:

Sweet flower, with flowers thy bridal bed I strew: —
The obsequies that I for thee will keep
Nightly shall be, to strew thy grave and weep.

Ganz ähnlich ist auch die Todtenklage um die lebend-todte Hero in Viel Lärmen um Nichts V, 3. Dem Schicksal Juliens, Romeo’s, Paris’ ist nun das Schicksal unsres jungen Prinzen zu vergleichen (Sonett 7), der durch einen ebenso plötzlichen Schicksalssturm in der Blüte seiner Jahre dahingerafft wurde, als er eben erst mannbar erklärt war und das Alter erreicht hatte, um Frucht zu tragen. So erklären sich die, wie es scheint, auf eine Bühnendarstellung bezüglichen Schlussverse der Gedankenreihe:

Who such a luckless s p e c t a c l e *hath knowne*

*) Sonett 6: *Sad Melancholy lead me to the Cave* erinnert an M. S. N’s Dr. I, 1 „*turn melancholy forth to funerals*“.

Let him compare the fortune then presented
Unto Prince Henries Fate,“
mit denen die Schlussverse von Romeo und Julie zu vergleichen sind:
For never was a story of more woe,
Then this of Juliet and her Romeo.
Das Ende von Sonett 7 erscheint uns äusserst geschmacklos, aber len Zeitgenossen erschien es keineswegs so. „*Ich Dien*“ ist der Wappenspruch der Prinzen von Wales, und Henry war im Juni 610 auf eine ganz besonders feierliche Weise als Prinz von Wales roklamirt und gekrönt worden. Alles, was dem Prinzen angehörte, rug jedenfalls sein Wappenzeichen und darin diesen Spruch, welcher adurch dem bessern Publikum so geläufig wurde, wie ein Spruch er eigenen Sprache; auch wird von gleichzeitigen Dichtern, wie on Chapman in seinem Epicede, in Peacham's *Period of Mourning* . A. wiederholt darauf angespielt. Im Dichter scheint dadurch die rinnerung an Henry's Krönung lebendig angeregt worden zu sein, enn die folgenden Sonette scheinen eine Reihe Reminiscenzen an ie glänzenden Festspiele bei jener Gelegenheit und an die noch länzenderen Proben von Befähigung zu enthalten, welche Henry orher ablegte. In Ben Jonson's Maske „*Prince Henry's Barriers*“ st uns noch der Rahmen jener Ritterspiele erhalten, in denen der Prinz einen Muth und seine Geschicklichkeit und damit seine Mannbarkeit ffentlich zeigen musste. Wie gut er die Probe bestand, erhellt aus olgenden Berichten: „*His Highnesse,* sagt Sir Charles Cornwallis, *id admirably fight his part, giving and receiving that night 32 ushes of pikes and about 360 streaks of swords, which is scarce redible in so young yeares, enough to assure the world, that Great Britaine's brave Henry aspired to immortality.*“ In einem andern Bericht (beide bei Nichols p. 270) heisst es: „*the Prince performed is challenge with wonderous skill and courage, to the great joy nd admiration of the beholders, the Prince not being full sixteene eeres of age.*“ In einem anderen Maskenspiele Ben Jonson's *Oberon, the Fairy Prince*“ (in der Neujahrsnacht 1610—11 aufeführt) finden wir Henry auch friedlicheren Künsten hingegeben. Hier tritt er nämlich als Oberon auf. Die Rolle ist, wie es scheint, ine stumme, aber drei Tänze, bei welchen er betheiligt ist, geben hm Gelegenheit, sein Geschick zu zeigen. Bei der eigentlichen Krönung des Prinzen, am 5. Juni 1610, wurde eine Maske von Samuel Daniel (und Inigo Jones) aufgeführt,*) in welcher die Königin

*) *The Order and Solemnitie of the Creation of* Prince Henry. As it was

die Tethys darstellte und mit ihren Flussnymphen aus prachtvollen Felsgrotten auftauchte. Als Tethys wird die Königin auch sonst verherrlicht, so dass man, wenn man in dieser Zeit den Namen Tethys liest, stets in erster Linie an die Königin Anna und erst in zweiter Linie an die griechische Göttin zu denken hat (fast ebenso ist es mit dem Könige als Neptun). Ben Jonson sagt in seiner ***Masque of Queens*** (Feb. 2, 1608—9), er sei gewohnt, die Königin zu nennen „***Bel-Anna, Royal Queen of the Ocean.***" Thamesis andrerseits ist durchaus nur die Prinzessin Elisabeth, wie hier in Daniel's Maske und in Beaumont's Hochzeitsmaske von 1613. — In Gordon's Neptunus Britannicus (gleichfalls Sir David Murray gewidmet), wird ebenfalls wie in unserm ***Mourning Garment*** fortwährend auf obiges Maskenspiel Samuel Daniels Bezug genommen und vom Könige als Neptun, der Königin als Tethys und den Hofdamen als Nymphen der britischen Flüsse gesprochen. Das Leben bei Hof um diese Zeit wird in den Geschichtswerken von Arthur Wilson, ***History of Great Britain in the Reign of James I.*** (London 1653) und William Sanderson, ***History of the Lives of Mary Queen of Scotland and James*** (London 1656) ausführlich geschildert, und namentlich von letzterm werden die prächtigen Maskenspiele und andern Hoffeste, die sich fast ohne Unterbrechung aneinander reihten, hoch gepriesen. Unser Sonettendichter sieht die Maskenspiele natürlich gleichfalls mit den Augen Sanderson's an, und klagt in Sonett 8 und 10, dass Prinz Heinrich's Tod diesem festlichen Leben ein Ende machte. Thamesis im letztgenannten Sonette ist natürlich ein Druckfehler für Tethys. Die Themse kann ja auch kaum Mutter der Flüsse genannt werden, sondern sie ist der erste der Brittischen Flüsse, wie Elisabeth die erste der Hofdamen. Von der Tethys in Son. 10 kommt der Dichter in Son. 11 auf Achilles, wovon hernach mehr. In Tethys' Festival ist die Scene zuerst ein Hafen mit Schiffen und im Hintergrunde die See: ***From this Scene issue Zephirus with eight Naydes, Nymphs of fountaines, and two Triton sent from Tethys to give notice of her intendement, which was th Ante-maske or first shew. The Duke of Yorke presented Zephirus in a short robe of green satin imbrodered with golden flowers with a round wing made of lawnes on wyers and hung down in labels***

---

celebrated in the Parliament House, on Munday the fourth of June last past, etc Printed for John Budge 1610. — Die Maske trägt den besondern Titel: ***Tethys Festival, or The Queen's Wake; Celebrated at Whitehall June 5, 1610. Devised by Samuel Daniel, one of the Groomes of her M. most Honourable privie Chamber London 1610.***

Behind his shoulders two silver wings. On his head a Garland of flowers consisting of all colours and on one Arme which was out bare, he wore a bracelet of gold set with rich stones. Eight little ladies neere of his stature represented the Nayades and were attired in light robes adorned with flowers, their haire hanging downe and waving with Garlands of water ornaments on their heads."*) Diese acht kleinen Damen ziehen mit Gesang herein und in der Anrede, welche dann an den König und an Prinz Heinrich gehalten wird, heisst es, dass

„*the mightie Tethys, Queen*
Of Nymphes and rivers, who will straight appeare
And in a humane Character be scene"

ihren geliebten Zephyrus gesandt habe, um dem grossen Monarchen des Oceans (James) einen Dreizack als Zeichen ihrer Liebe und seiner Würde zu überreichen und den „*Lord and Prince of th' Iles, the hope and the delight Of all the Northerne Nations*" (Henry) mit einem Schwert zu umgürten. Hierauf Tanz der Najaden um Zephyrus. Dann verwandelt sich die Scene und unter lauter Musik erscheinen die Nymphen in prachtvollen Felsgrotten, Tethys selbst in der Mitte. Unter den verschiedenen Gesängen ist der dritte erwähnenswerth:

Are they shadows that we see?
And can shadowes pleasure give?
Pleasures onely shadowes bee
Cast by bodies we conceive,
And are made the things we deeme,
In those figures which they seeme.
But these pleasures vanish fast
Which by shadowes are exprest. — — —

„Jetzt, sagt der Dichter unserer Sonette, ist Prinz Henry entrückt „*Unto a Paradise that never fades.*" — Wenn man zugiebt, dass sich Sonette 8 und 10 auf Samuel Daniels Festspiel beziehen, wie sich dies denn wohl kaum läugnen lässt, so wird man auch den Vers des letztern: „*and you poor Driads weep*" kaum anders als auf die kleinen Mädchen in „Tethys' Festival", welche Daniel *Nymphs of fountaines* oder *Nayades* nennt, deuten können. Die Anrede „*poor Driads*" ist eine solche, wie sie der Dichter schwerlich

*) Daniel bemerkt hierzu am Rande: „*The figure of Zephirus might aptly discharge this representation in respect that messages are of winde and verba dicuntur alata, winged words: besides it is a character of youth and of the Spring.*" Vielleicht war dieser Zephyrus vorbildlich für Ariel im Sturm.

an erwachsene Hofdamen gerichtet haben würde, auch lag eine Verwechslung für jeden Zuschauer nahe. Andrerseits haben wir hier eine derjenigen Stellen, welche dagegen sprechen, dass Samuel Daniel etwa der Verfasser unsrer Sonette war, denn er selbst konnte schwerlich sein eigenes Werk missverstehen.

Die letzten Verse des Sonett 8:

> And that brave troop of Nymphs — — —
> Since Henries death into dark caves are fled,
> Nor ever since of mortal eye were seene,
> So that the world reports that they are dead,
>   And sooth, I know not, but they lov'd him so,
>   That 'tis no wonder if they died for woe,

entsprechen nicht sonderlich unserm Geschmack, aber sie finden eine Illustration in einem Briefe Isaac Wake's vom 19. Dec. 1612. von welchem der *Calendar of State Papers* p. 162 die folgende Inhaltsangabe macht:*)

No. 68) Isaac Wake to Lady [Carleton]. Cannot get the Queen's picture yet. ***S h e s i t s i n a d a r k e n e d r o o m h u n g w i t h b l a c k,*** *but speaks cheerfully. Funeral of Prince Henry; 2000 mourners followed him from St. James to Westminster by Charing Cross. Nine banners were carried by Earls' sons. Under the canopy a goodly image of the Prince, clothed in his richest garments, which caused many tears and sighs. Never beheld so much sorrow. Account of the mourners and of the ceremonial in the church.*

Die Gedankenverbindung zwischen dem 10. und 11. Sonett scheint in „Achilles' Armour" zu liegen. „*Henry, our British Lord*" ist gestorben, er, der Sohn der Tethys, unsrer Königin. welche jetzt mit ihren Nymphen keine Spiele mehr abhält, sondern in dunkler Höhle jammert. Ach, er hätte auch sterben müssen, wenn er, wie der wirkliche Sohn der Tethys, Achilles, mit unverletzlichen Waffen gepanzert gewesen wäre, denn sein Feind war in seiner eigenen Brust die giftige Krankheit. Ja, wenn der Feind ausserhalb gewesen wäre, so hätte sich der muthige Prinz wohl besser gewehrt. Ob in dem Worte „*venemous*" eine Anspielung auf den allerdings allgemein verbeiteten Glauben, dass der Prinz durch Gift starb, enthalten ist, lassen wir einstweilen dahingestellt.**) Sank die Klage am Ende dieses Sonetts herab bis zu einem weh-

---

*) Der Brief scheint nirgends gedruckt zu sein.

**) Eine Bleistiftnotiz in dem Exemplar des Britischen Museums spricht diese Vermuthung aus.

›n Humor, so erhebt sie sich in Sonett 12 wieder zu dröh- Basstönen und dies Sonett dürfte am meisten eines Shake- würdig sein:

Awake Euterpe my dull drooping Song
With thy melodious thundring blastes awhile:
Helpe thou my fainting fury to prolong
And powre new fire into my frozen stile:
Then like a bould enchaunter I will call
The mournfull shadowes from infernall deepe —

dies nicht Shakespeare, der so auf dem Kothurn einher- ;? Scheint dies nicht der schon gealterte Shakespeare, der Muse der Musik anruft:

Help thou my fainting fury to prolong
And powre new fire into my frozen style?

dies nicht Prospero-Shakespeare, der dramatische Zauberer, im Sturm (V, 1) rühmt, dass er die Geister der Gestorbenen ›n Gräbern heraufzaubern kann?

›ch nein, bleibet ihr Geister der anderen Welt, ich will cht in eurem Frieden stören, nur dich will ich aufrufen, lass du mir hilfst, Prinz Heinrichs Namen zu feiern, dich, mit deiner Trompete dröhnend verbreitest den Ruhm der en." Der Anfang dieses zwölften, zusammen mit dem › des zweiten Sonetts erinnern an Shakespeare's Sonett 100:

Where art thou, Muse, — —
Spend'st thou thy fury on some worthless song,
Darkening thy power to lend base subjects light?

lles, was immer unsre Herzen an Glückwünschen erfanden, t es in Sonett 13, als Prinz Heinrich noch in seiner Wiege r in der folgenden Zeit aufs herrlichste an ihm in Erfüllung ›n." Dies bezieht sich wohl speciell auf die Glückwünsche Taufe des Prinzen. Dieselbe war in ausserordentlicher in Stirling Castle 1594 gefeiert worden und höchst glänzende le, die selbstverständlich alle das Ausmalen von des jungen nzen glücklicher Zukunft zum Gegenstande hatten, fanden ›r Gelegenheit statt. Beschreibungen davon wurden 1603 ıe in London publicirt und sind von Shakespeare vielleicht Maske im Sturm benutzt werden, wie ich schon früher*)

len: Untersuchungen über Shakespeare's Sturm. Wegen der Festschriften zlitt's Handbook. Als eine besondere Ergötzlichkeit mag erwähnt werden, *Abbot of Holy-roode house* als Amazone in Frauenkleidern auftrat.

nachzuweisen versuchte. Prinz Heinrich war bereits bei der Taufe als Erbe auch der englischen Krone begrüsst worden: nicht allein die Augen der Schotten waren auf die Wiege in Stirling Castle gerichtet und so mag denn auch der englische Dichter hier wohl von „unsern" Glückwünschen zu sprechen berechtigt sein. —

„Welche von den Glücksgütern, fährt der Dichter fort, soll ich zuerst nennen: soll ich die Ehren aufzählen, welche schon seine Geburt ihm gab und welche sich von seinen würdigen Vorfahren herleiten, oder soll ich jene seltnen Tugenden nennen, welche seinen Geist schmückten? Soll ich sein männliches Benehmen preisen, wie wir es jüngst veröffentlicht in „*Prince Henries Barriers*" sahen, soll ich an seine artigen Gesten in den „*lordly revells*" d. h. den Maskenspielen bei Hofe oder an seine Grazie bei kunstvollen festlichen Tänzen (so in Ben Jonson's Oberon) erinnern?" — Man darf nicht vergessen, dass die Maskenspiele in jener Zeit, etwa von 1606 an, fast die Hauptbeschäftigung des Hofes ausmachten und vermuthlich also auch einen Hauptgesprächsgegenstand in London bildeten.

Im 14. Sonett herrscht, wie schon bemerkt, ganz entgegen dem vierten und fünften, der christliche Unsterblichkeitsglaube, gleichwohl knüpft der zweite Theil dieses Sonetts direkt an das Bild in Son. 5, den Lebensfaden der Parzen, an: der Widerspruch scheint dem Dichter nicht unbewusst zu sein. Prinz Heinrichs Lebensfaden war weiss wie Schnee, darum haben wir den christlichen Trost, dass er unzweifelhaft in Abrahams Schoos gekommen und glückselig ist im Anschauen von Gottes Antlitz.

Bei den Versen:

Hath Henry the Celestiall seat obtain'd?
Shines he in roabes of immortality?
And of his well runne race the crowne now gain'd,
Scornes he our earthly Pompe and Majesty?

schwebt dem Dichter offenbar wieder der Hof Jacobs und Henry's Erscheinung daselbst, zumal die Ritterspiele bei Henry's Krönung vor. Sollte der Vers „*Scornes he our earthly Pompe and Majesty*" nicht auf den bekannten Umstand anspielen, dass Henry bisweilen über die thörichte Majestät seines Vaters Jacob spottete?

Sonett 15 knüpft an den Gedanken in Sonett 4 an: Henry's Leben war rein wie frisch gefallener Schnee. „Oder soll ich es besser mit dem klaren Sonnenlicht eines Sommertags vergleichen, welches die Erde erquickt und die gefiederten Sänger veranlasst, ihre Lieder anzustimmen und auch mich, den Dichter, bewegt hat, hier noch

einmal im alten Sonettenton zu singen.“ — „*Swain*“ bedeutet ebenso wie „*Shepherd*“ einen Dichter und es ist in Shakespeare's Zeit allgemein gebräuchlich, dass sich die Dichter selbst als *Swain* oder *Shepherd* bezeichnen. Wenn aber *Swain* hier unsern Sonetten-Dichter bedeutet, so können die Worte „*ancient carrols to repeat*“ sich, der Natur der Dichtung nach, kaum anders als auf ihre Form, auf Sonette beziehen, welche unser Sänger schon früher einmal gedichtet haben muss. — Shakespeare's Sonette, vor langen Jahren in der Jugend des Dichters geschaffen erschienen bekanntlich 1609 zuerst um Druck.

Sonett 16 bietet keine Schwierigkeit, 17, 18 und 19 sind schon besprochen. Das Schlussgedicht in sechszeiligen Strophen an den betrübten Haushalt des Prinzen ist einerseits so entsetzlich hausbacken, dass unser Gefühl sich sträubt, es Shakespeare zuzuschreiben, andererseits haben wir nicht genügende Gründe etwa anzunehmen, dass dies Gedicht nicht vom Dichter der vorhergehenden Sonette herrühre, wenn solch ein Ausweg auch nicht grade versperrt scheint.

Einen ähnlichen Schluss, wie wir ihn hier finden, giebt auch Sir Charles Cornwallis seiner Charakterschilderung des Prinzen mit den Worten: „*I wish it were in my power to raise such a Monument unto his Fame, as might eternise it unto all Posterities.*“ Derselbe Sir Charles giebt uns ebenda über den Haushalt des Prinzen folgende Notiz *(Harl. Misc. III, p. 522)*: „*His family was ample, as that which consisted of few less than five hundred, many of them young gentlemen, born to great fortunes.*“ Bei Birch werden diese Gentlemen sogar namentlich aufgezählt, und James Maxwell sagt in seinem Trauerliede auf den Prinzen:

„*Seav'n hundreth soules his service did attend.*“

Der Vers:

„*As stopt the venom of foule enuies sting*“

scheint wiederum auf die vermeintliche Vergiftung des Prinzen anzuspielen und zwar deutlicher als in Sonett 11. Enthielte der Vers nicht diese Anspielung, so wäre das Bild ein zu weithergeholtes.

Dem Ausdruck „*Canon of eternall date*“ begegnen wir auch in Samuel Daniel's Cleopatra:

„For this decree a law from high is given
An auncient Canon of eternall date.“ *)

*) In Sam. Daniels *History of the Civil Wars, Book III* begegnen wir auch demselben Bilde, welches wir in Sonett 1 antrafen:

Thrice happy you, that look as from the shore
And have no venture in the wreck you see.

Die letzte Strophe unsres Gedichts:

„I doe but sound the Accents of Report
And sure Report gives him a worthy name
That from his Cradle liu'd in vertues Court" —

zeigt indess wiederum, dass Sam. Daniel nicht etwa der Verfasser unsrer Sonette war. Daniel's Stellung als Hofdichter und Kammerdiener respektive Kammerherr der Königin war eine solche, dass er mit dem Prinzen fortwährend in persönliche Berührung kommen musste, und nicht von sich sagen konnte, dass er nur nach den Berichten Anderer spreche. Es mag hier wiederholt werden, dass auf Daniel's Cleopatra die Vorstellung der Geschichte von Antonius und Cleopatra, wie wir sie zu Ende von Sonett 17 finden, nicht recht passen will, und besonders, dass Daniel nicht, wie eventuell in Sonett 10 geschehen wäre, sein eigenes Festspiel zur Krönung des Prinzen missverstehen konnte, wie schon gezeigt ist. Wir besitzen überdies von Daniel ein Gedicht „*A Funerall Poeme Uppon the Death of the late noble Earl of Deuonshyre*"*), welches nicht lange vor unsrem *Mourning Garment* und ebenfalls schon in Daniel's Blütheperiode gedichtet**), durch seine völlige Verschiedenartigkeit von unsren Sonetten schlagend beweist, dass beide Werke nicht denselben Verfasser haben. Daniel's Gelegenheitsgedicht ist viel schlechter als unser *Mourning Garment*. —

Ehe wir auf die andern Dichter der Zeit eingehen, welche Vaterrechte haben könnten, wollen wir unsere Dichtung in ihrer Gesammtheit und die Gründe, welche gegen Shakespeare als Verfasser sprechen könnten, eingehender betrachten. Zunächst der Gegenstand. Ein Shakespeare-Freund fragt uns: Was war Prinz Heinrich, wenn auch beim Volke beliebt, wie gewöhnlich die Kronprinzen, für Shakespeare? Sollte er diesem jungen Menschen einen warmen Nachruf widmen, der beim Tode einer so grossen Königin stumm blieb? Nun, ob Shakespeare ein Gedicht auf den Tod der Elisabeth geschrieben hat, wissen wir nicht, da von all seinen kleineren

---

*) Das Titelblatt ist schwarz mit diesen Worten in weiss. Am Ende des Gedichts der Name des Autors Samuell Daniell ohne Ort oder Datum. Abgekürzt und stark verändert ist das Gedicht, welches sich unter demselben Titel in Daniel's Werken befindet, sowohl in der Edition von 1718 als in derjenigen von Chalmers. Nach Chalmers wurde auch eine Edition nach Daniel's Tode publicirt: *Funeral Poem on the Death of the Earl of Devon.* — London 1623, 4to.

**) *Charles Mountjoy, first Earl of Devonshire* starb (kurz nachdem er die geschiedene *Lady Penelope Rich* geheirathet hatte) am 3. April 1606.

Gedichten — und er wird doch sicherlich während einer mehr als dreissigjährigen Beschäftigung mit Poesie viele dergleichen gemacht haben — uns nur äusserst wenige bekannt sind. Uebrigens sehen wir in Heinrich VIII. Elisabeth, und Jacob obenein, verherrlicht. Der Tod des Kronprinzen andererseits wurde vom ganzen Volke schmerzlicher empfunden als selbst derjenige der greisen Elisabeth, und seinen Tod zu besingen galt ohne Zweifel in jener Zeit für eine des ersten Dichters der Nation ganz würdige Aufgabe. Die grosse Zahl der Trauergedichte spricht beredt genug. Eine Reihe anderer Zeugnisse für die allgemeine und tiefe Trauer der Nation giebt Nichols in seinen *Progresses &c.* Vol. II.*)

Wir wollen hier nur das Urtheil von Sir Walter Raleigh als ein besonders gewichtiges herausheben. Sir Walter schreibt vom Prinzen (Nichols 488, Anm. 1): „*It pleased God, to take that glorious Prince out of this world — whose unspeakable and never-enough lamented loss hath taught me to say with Job, versa est in luctum cithara mea, et organum meum in vocem flentium!*“

Ueberdies stimmen die Geschichtschreiber der verschiedenen Zeiten in Bezug auf die ungewöhnliche Bedeutung des Todes Heinrichs durchaus überein, sogar der Republikaner Wilson mit dem Royalisten Sanderson, die sonst ein völlig entgegengesetztes Urtheil über den Hof Jakobs I. haben. So beginnt Oldmixon in seiner *History of England* (1730) den bezüglichen Abschnitt p. 37: „*We are now coming to the End of a Life, which was the most valuable to the English of any other in the world, that of their darling Prince Henry*“ und weiter: „*The Death of this hopeful Prince made the whole Kingdom but as one House of Mourning, Whitehall, the King his Father's Court, only excepted. Never was Grief so sincere and so general, tho' his Majesty, according to Wilson, commanded that nobody shou'd come near him in Mourning.*“ In ganz gleichem Sinne sprechen sich *Hume* und *Smollett* u. A. aus.

Die in diesen Berichten schon erwähnte Notiz, nämlich, dass König Jakob kein Zeichen der Trauer um sich sehen mochte, führt uns zu der anderen Frage: Wie konnte es kommen, dass diese eventuell Shakespeare'schen Gedichte anonym erschienen? — Unter

---

*) „*When the women in Scotland, even unto this day,*“ *says an anonymous writer, quoted in Queen Elisabeth's Progresses* vol. III, p. 353, „*do lament the death of their dearest children, to comfort them, it is ordinarily said, and is past into a proverb, 'Did not good Prince Henry die?'*“

den 46 Tracts auf den Tod Henry's finden wir die eigentlichen Hofdichter Samuel Daniel und Ben Jonson, welche sich damals in die Würde des *Poeta laureatus**) theilten und welche dies traurige Ereigniss ex officio hätten besingen müssen, merkwürdigerweise nicht vertreten, auch ist bei der grossen Sorgfalt, welche diese beiden Dichter sonst für die Kinder ihrer Muse an den Tag legen, nicht wohl anzunehmen, dass sie der Nachwelt ein irgend erhebliches Poëm verloren gehen liessen. Einen Kausalnexus zwischen diesem Umstande und dem erwähnten Verbot des Königs anzunehmen, liegt also nahe. Jakob war von einem albernen Neide erfüllt, wie auf den Ruhm der Elisabeth, so auf die Popularität seines eigenen jungen Thronfolgers, und wie die Dichter, wo sie die Elisabeth loben, selten vergessen hinzuzufügen, dass Jakobs Regierung nicht minder vortrefflich sei, z. B. in *Chettle's Mourning Garment*, in *Shakespeare's Henry VIII.* u. s. w., so finden wir auch den Tracts auf den Kronprinzen häufig ohne innere Veranlassung Lobsprüche auf den König ein- und angeflickt.

Der Inhalt unseres Sonettenkranzes war im Allgemeinen dem Könige unangenehm und einzelne Verse im Besonderen mochten ihm gradezu anzüglich klingen, so in Son. 6 „*Ah dead is Britans light!*" und in Son. 13:

Shall I recount the honours with him borne
Which from his worthy Ancestors were deriv'd?
Or those rare vertues, which his mind adorn'd?

So in Son. 11: „*the venemous disease*", im Schlussgedicht: „*As stopt the venom of foule enuies sting*"**) und in Son. 14: „*Scornes he our earthly Pompe and Majesty?*" was kaum dadurch gut gemacht wurde, dass es im letzten Verse des Schlussgedichtes heisst, Prinz Henry lebte von Kind auf „*in vertues Court.*" Kurz für den Dichter, wer er immer war, mochte hierin wohl ein Grund zur Anonymität liegen. Auch scheint es nicht grade Sitte gewesen zu sein, den Namen des Autors auf den Titel derartiger kleinerer Gelegenheits-Productionen zu setzen. So ist *Chettle's Mourning Garment* ebenfalls anonym und der Name des Autors findet sich nur unter einer Druckfehlerberichtigung mitten im Buche versteckt. Von den 46 Tracts auf den Tod des Prinzen trägt der dritte Theil keinen Autornamen und eine fernere Anzahl enthält ihn zwar, doch

*) Der Titel selbst scheint damals geschlummert zu haben.

**) Ein Priester wurde bestraft, weil er auf der Kanzel von Vergiftung *des Prinzen* gesprochen hatte.

nicht auf dem Titel. Chapman, Hume, Gordon haben ihre Namen nur unter den Dedicationsepisteln, Daniel Price hat ihn einmal auf lem Titel, ein ander Mal nicht; Maxwell hat auf dem Titel nur I. M. *Master of Artes*, jedoch unter dem Widmungs-Gedicht ames Maxwell; ebenso Richard Nicols. John Selden unterzeichnet on seinen Gedichten in dem Buche von *Peacham* nur das erste uit „*J. S. e. Soc. Int. Templi.*“ Zu diesen Halbanonymen muss uch unser Sonettenkranz insofern gerechnet werden, als die Freunde nd Verehrer des Dichters den Autor ohne Zweifel aus den verchiedenen Anspielungen auf seine Schriften erkannten, zumal enn Shakespeare der Autor war. Shakespeare stand, wie es cheint, dem Hofe ziemlich fern, jedoch nah genug, um über alle orgänge daselbst unterrichtet zu bleiben. Durch seinen schon rrungenen Ruhm und noch mehr durch seinen materiellen Wohltand ziemlich unabhängig, musste ihm doch daran gelegen sein, ie Gunst Seiner thörichten Majestät nicht zu verscherzen, da seine tücke bei Hofe aufgeführt wurden. Sein Name auf dem Titel ätte vielleicht in besonderem Grade die Augen des Königs auf iese Gedichte gelenkt.

Aber bedarf es überhaupt einer solchen Erklärung? Spricht ie Anonymität irgend einer Schrift an sich mehr für oder gegen hakespeare als für oder gegen irgend einen andern Dichter? hakespeare selbst hat nur seine beiden Jugendgedichte mit seinem amen veröffentlicht, alle anderen Werke, auch die Sonette, sind, owiel wir urtheilen können, ohne sein Zuthun in die Oeffentlichkeit ekommen, was aber etwa anonym erschien, ist uns einfach nbekannt geblieben.

Wir kommen zur Form und zu den sprachlichen Merkmalen nsrer Dichtung Die äussere Erscheinung unserer Sonette ist, wie chon bemerkt, derjenigen der Shakespeare'schen sehr ähnlich; ehen wir jedoch genauer zu, so finden wir die Shakespeare'schen onette (wenn wir No. 126, welches gar kein Sonett ist, und etwa lo. 99, wo die Ueberschrift sich auf Vers 2 des sonst regelmässigen onetts reimt, so dass das Ganze 15 statt 14 Verse hat, auslassen) reng regelmässig, während uns hier verschiedene Unregelmässigeiten begegnen. So sind Son. 3 und Son. 13 ganz abweichend ereimt und in Son. 8 soll sich *Tomb* auf *understand* reimen. ndere schlechte Reime wie in Son. 3: *France* auf *advanc't*, in on. 10: *change* auf *estrang'd*, in Son. 13: *borne* auf *adorn'd* prechen ebenfalls für die Flüchtigkeit, mit der diese Gelegenheitsdichtung *auf das Papier* hingeworfen ist, aber sie scheinen uns

weder speciell gegen noch für Shakespeare zu sprechen. Denn, abgesehen davon, dass auch bei Shakespeare schlechte Reime vorkommen, sogar in seinen Sonetten, so in Son. 61 *open* auf *broken*, so einerseits Son. 59 *beguiled* auf *child*, andererseits Son. 86 *me dead* auf *astonished*, Son. 46 *impanelled* auf *determined*, Son. 74 *being dead* auf *remembered*, Son. 66 *strumpeted* auf *disabled*, Son. 125 *honouring* auf *ruining*, Son. 108 *character* auf *register* &c., — ist von Shakespeare im Allgemeinen bekannt, dass er sich Anfangs bei seiner Versification an strenge Regeln band, später aber immer freier respektive nachlässiger in Bezug auf die äussere Form seiner Verse wurde. Diese Sonette würden eventuell in die allerletzte Periode seiner dichterischen Tkätigkeit fallen. Noch trügerischer sind andere sprachliche Merkmale unserer Sonette. Dass Worte wie *ocean, funeral* &c. bald zwei- bald dreisylbig gesprochen werden, dass die Substantive auf *y* wie *memory, posterity* &c. bald auf *ei*, bald auf *i* gereimt sind, findet sich bei anderen Dichtern ebensogut wie bei Shakespeare und in unsern Sonetten.

Ein Haupteinwand ferner gegen unsre Sonette als Shakespearesche ist folgender: Wenngleich diese Sonette manche erhebliche Schönheiten bieten, so findet sich doch daneben viel Schwaches. Ist z. B. das Symbolisiren und Antikisiren dieses Dichters, der offenbar unter dem Einflusse des Zeitgeschmackes steht, wohl eines Shakespeare würdig? Sollte Shakespeare, unser gewaltiger Dramatiker, unser grosser Dichter, dessen Grösse fast über menschliches Mass hinausgeht, sich solcher Schwachheiten schuldig gemacht haben, und grade in seinen reifsten Jahren? Diese Fragen unbefangen zu erwägen, ist nicht ganz leicht. Einerseits kann un eine vorgefasste Meinung verleiten, dass wir, um unsre Sonett Shakespeare näher zu bringen, den grossen Dichter herabzuziehe suchen, andererseits dürfte es — wenigstens an dieser Stelle — ei nicht geringerer Fehler sein, an Shakespeare nur als an ein Idea welches man im Herzen trägt, zu denken und ihn sich ganz oh Schwachheiten vorzustellen. Vor allen Dingen haben wir es hi mit einem Gelegenheits-Gedicht zu thun, in welchem es f Shakespeare, wenn wir ihn als Dichter desselben annehmen, kau möglich war, seine Hauptvorzüge zu entwickeln, jene fast göttlic Klarheit des Blickes in das Innerste der menschlichen Leidenschafte und jene erstaunliche Kraft, mit welcher er die durchschaute Räthsel wieder in Fleisch und Blut vor uns auf die Bühne zu stell wusste. Es ist nicht sowohl Shakespeare der Dramatiker, den w *zur Vergleichung* heranzuziehen haben, als vielmehr Shakespea

der Sonettendichter. Während nun seine Zeitgenossen ihn in dieser Eigenschaft höher schätzten, denn als Dramatiker, haben fast alle modernen Engländer den Sonetten keinen besonderen Geschmack abgewinnen können. Bekannt ist Steevens' Ausspruch, dass er die Sonette nicht mit abgedruckt habe, „*because the strongest act of parliament that couldbe framed, would fail to compel readers in to their service. Had Shakespeare produced no other works than these, his name would have reached us with as little celebrity as time has conferred on that of Thomas Watson, an older and much more elegant sonetteer.*“ Zu diesem Urtheil fügt Chalmers (English Poets, Vol. V. London 1810, p. 15) hinzu: „*Severe as this may appear, it only amounts to the general conclusion, which modern critics have formed. Still it cannot be denied, that there are many scattered beauties among his Sonnets.*“ Es scheint, dass sich das Urtheil seit Chalmers noch ein wenig mehr zum Vortheil Shakespeare's geneigt, aber nicht ganz geändert hat. Obwohl einige Kritiker die Sonette hoch preisen. so sind es doch fast immer die einzelnen schönen und mehr noch die feinen Gedanken darin, welche ihre Begeisterung wach rufen, schwerlich aber behauptet ein Unbefangener, dass sie im Grossen und Ganzen unsrem Zeitgeschmacke zusagen, zumal da die vielen darin enthaltenen, wahrscheinlich sehr feinen Anspielungen uns unverständlich sind. Anders steht es freilich mit denjenigen Bewunderern der Sonette, welche alle Anspielungen klar erfasst und eine zusammenhängende Geschichte darin erkannt haben. Leider vermochten sie uns von der Richtigkeit ihrer Entdeckungen nicht zu überzeugen und so liessen sie uns denn auch in Zweifel, ein wie grosser Antheil der Bewunderung wirklich dem Dichter und ein wie grosser ihren eigenen Entdeckungen zukommt. Uns Deutschen sind Shakespeare's Sonette durch gute Uebersetzungen näher gerückt, aber wir dürfen nicht vergessen, dass diese Uebersetzungen, wieviel sie auch sonst vom Original verloren gehen lassen mögen, in der äusseren Form, d. h. in Reimen und Sylbenfall, auf welche bei einer Sonettendichtung so viel ankommt, moderner und eleganter sind als das Original und dadurch auch dem jetzigen Zeitgeschmack mehr angepasst sind.

Aber das Symbolisiren und Antikisiren im *Mourning Garment?* — Als Antwort auf diese Frage ist nöthig zu wiederholen, dass unsere Dichtung aus dem Jahre 1612 stammt, d. h. aus einer Zeit, wo das Symbolisiren und Antikisiren mehr Mode war als je. König Jakob und seine „Bel-Anna“ hatten schon von jeher Masken-Aufführungen geliebt, *seit 1606—7 etwa*, seit dem Besuche des Königs von

Dänemark und nach Berufung von Inigo Jones als Hof-Architekt, besonders aber 1610—13, seit die königlichen Kinder ziemlich herangewachsen waren, nahm die Maskenspielerei am Hofe überhand. Die Leistungen der Dichter dabei bestanden in einem mehr oder weniger feinen Symbolisiren und Antikisiren mehr oder weniger alltäglicher Hofgeschichten. Es ist leicht über diese Masken zu spotten, aber man darf sich nicht wundern, dass damals, wo die vornehme Welt mit dem Hofe an der Spitze das höchste Wohlgefallen an diesen poetischen Spielereien fand — die übrigens in ihrer Art keineswegs schlecht waren — dass damals auch geniale Dichter dem Zeitgeschmacke mehr huldigten, als uns heutzutage zulässig erscheint.*) Shakespeare selbst zeigt sogar in seinen Dramen und zwar grade in seinen letzten Dramen (d. h. in denjenigen Stücken, welche die Kritiker aus diversen anderen Gründen in diese Periode verlegen, oder welche sie wenigstens ziemlich allgemein für seine letzten halten) entschieden, dass er sich dem Einfluss dieses Zeitgeschmackes nicht ganz entzogen hat. Das Schäferspiel im Wintermärchen (IV, 4) mit seinen Tänzen und Gesängen beweist, so wundervoll und reizend es ist, dass Shakespeare in seinen reifsten Jahren ein Symbolisiren und Antikisiren nach Art der Maskenspiele nicht verschmähte. Im Sturm finden wir ausser der „zierlichen Erfindung" des Theater-Maschinisten im zweiten Act, im vierten Act ein vollständiges Polterabend-Maskenspiel mit Ballet &c. eingeschoben. Im Cymbelin**) begegnen wir V, 4 jenem Traum des Posthumus, der, neben einer sehr schönen Schilderung der Majestät Jupiters, einen christlich-antiken Geisterspektakel in Knittelversen enthält, welche noch unshakespearischer klingen al das hausbackene Schluss-Gedicht hinter unsern Sonetten. In Heinrich VIII. dürfte der Aufzug der Schäfermasken I, 9 und (de Krönungszugs IV, 1 nicht zu gedenken) besonders die Taufe de Elisabeth mit jener schon öfter citirten Prophezeiung Cranmer hierhergehören.

Nachdem wir so die Gründe untersucht haben, welche gege Shakespeare's Autorschaft dieser Sonette sprechen können, wolle wir zum Schluss die anderen Dichter der Zeit, welche etwa An spruch auf die Vaterschaft haben könnten, in eine hochnothpein liche Untersuchung ziehen. Das ist nun freilich eine Herculesarbei

*) Hier ist vielleicht eine Erinnerung an Goethe am Platze.

**) Eine etwaige Erwähnung Imogen's in Chester's Buch (vergl. obe *würde allerdings* die späte Datirung von Cymbelin ungewiss machen.

denn wenn wir einen Dichter glücklich abgethan zu haben glauben, tauchen die Namen von zehn andern Dichtern aus den klaffenden Spalten unsrer Folianten auf und schliesslich schlummert noch eine embryonische Legion von ganz obskuren Dichtern im Schooss der Elisabeth-Zeit und irgend solch einem obskuren Dichter das „*Mourning Garment*“ zuzuschreiben, kann den Leser nichts hindern, als das Gefühl, dass diese Sonette neben schwachen Stellen Schönheiten enthalten, welche über die Kraft der meisten Dichter der Zeit hinausgehen und die sie hoch erheben über alle anderen Poeme auf den Tod des Kronprinzen. Darum hier nur einige allgemeine Bemerkungen:

1. Von der Konkurrenz können wir mit gutem Gewissen diejenigen Literaten ausschliessen, welche 1612 schon todt waren, so Chettle, Marlow, Greene, Peele, Nash, Watson, Kyd, Atchlow, Bentley, Sidney, Lady Pembroke &c.

2. Diejenigen Dichter, welche ihrem Kummer in anderen Gedichten über den Tod des Prinzen Ausdruck gegeben haben, d. h. deren Namen uns in den wiederholt erwähnten 46 Trauerpoesien begegnen, dürften schwerlich neben und vor jenen Gedichten noch diese langen Klagelieder extra geleistet haben, so Chapman, Heywood, Webster, Maxwell, Taylor, Rowley, Stirling, Drummond, Wither, Tourneur &c.

3. Der Vers im Widmungssonett:

We meaner men may our mischances beare &c.

scheint die Damen wie die Dichter von höherem gesellschaftlichen Range auszuschliessen, so den Sonetten &c. -Dichter J. Davies, der Attorney-General war, Sir David Lindsay, Lady Elisabeth Carew &c.

4. Wenn sich aus unsern Sonetten irgend Etwas mit einiger Bestimmtheit erkennen lässt, so ist es dies, dass ihr Verfasser ein dramatischer Dichter war, der schon eine grössere Anzahl Stücke auf die Bühne gebracht hatte und sich schon gealtert fühlte. Ganz junge Dichter, wie Massinger, Ford*) &c. und nicht dramatische Dichter dürften also ebenfalls auszuschliessen sein. Der Gedanke,

*) Von Massinger und ebenso von Ford existiren übrigens längere Gedichte, welche einen ähnlichen Gegenstand behandeln und aus deren Vergleichung mit unserm *Mourning Garment* man sich leicht überzeugen kann, dass keiner von beiden der Dichter des letzteren war. Das einzige längere nicht-dramatische Gedicht, welches uns von Massinger erhalten ist, beklagt ebenfalls den Tod eines jungen Mannes Charles Lord Herbert 1636 (abgedruckt bei Coleridge p. 439). Von Ford befindet sich im Britischen Museum: *Fames Memoriall or the Earle of Devonshire Deceased . . . London 1606.*

dass ein anderer Dichter hier Shakespeare nachgeahmt un irgend Jemand recht gründlich zu täuschen, auf seine Werke genommen habe, dürfte widerlegt werden durch die Anony unsres Buches und mehr noch durch den behandelten Gegen Die Todtenklage um den vom ganzen Volk tiefbetrauerten T erben zum Gegenstande solch einer literarischen Täuschun machen, wäre eine Unverschämtheit gewesen, deren sich schw ein Dichter schuldig machen konnte.

Wenn wir uns weiter unter den dramatischen Dichtern sehen wollen, so finden wir das Material in grosser Vollständ in *Halliwell's Dictionary of Old English Plays.* Wir begegn nachfolgenden Dichternamen: Rob. Wilson, Munday, Dra Dekker, Fletcher-Beaumont, Middleton, Lodge, Marston, M Rich. Davies, John Day, Hathway, Barnes, Brandon, Ran W. Smith, Haughton, Sharpham, Lewes Machin, Anth. Wad H. Cheeke, William Smith, M. Slaughter, W. Barksted, J. S W. Boyle, W. Borne, W. Wager, Ch. Massey, Th. Hobbes, J. St S. Rowlands, Anth. Brewer, Rob. Lee, G. Wilkins, Th. Nuce, Si Rollinson, L. Barrey, Edm. Jubye, Th. Goffe, Rob. Daborne, Armin, Rob. Yarrington, Th. Legge (?), Th. Lodge. Unte Titeln der von Halliwell aufgezählten Stücke finden wir ein hebliche Anzahl, welche Stoffe aus der englischen Geschicht handelte, so dass unser 19. Sonett unzweifelhaft sich auf ver dene dramatische Dichter beziehen könnte. Wir heben h *The Famous Wars of Henry I. and the Prince of Wales* Drayton, Dekker und Chettle 1598; *The Funeral of Richard de Lion* von Rob. Wilson, Chettle, Munday und Drayton; *Richmond* von Rob. Wilson &c. Wir haben indess nichts gefu insbesondere nichts von Wilson, Munday oder Drayton,*) denje

*) Drayton's Poly-Olbion enthält ein Bild des Prinzen Henry in Figur und dazu folgendes Sonett:

Britaine, behold here portray'd, to thy sight,
Henry, thy best hope, and the world's delight;
Ordain'd to make thy eight Great Henries, nine:
Who, by that vertue in the trebble Trine
To his owne goodnesse (in his Being) brings
These severall Glories of th'eight English Kings;
Deep Knowledge, Greatnes, long Life, Policy,
Courage, Zeale, Fortune, awfull Majestie.
He like great Neptune on three Seas shall roue,
And rule three Realms, with triple power, like Ioue;
Thus in soft Peace, thus in tempestuous Warres,
Till from his foote, his Fame shall strike the starres.

chtern, welche hier am meisten in Frage kommen dürften, worauf Anspielungen in den Sonetten passen, welche für Shakespeare enfalls zutreffen. Da endlich „*Great Brittans Mourning Garment*“ ben manchen, unsrem heutigen Geschmack nach recht mittelässigen Versen, eine Anzahl erheblich schöner Stellen enthält, elche Shakespeare's nicht ganz unwürdig sind, so scheint unsre sprüngliche Annahme, dass Shakespeare der Autor dieses onettenkranzes sei, einige Wahrscheinlichkeit — wenigstens das rädikat einer Wahrscheinlichkeit zweiten Grades — beanspruchen ı dürfen.

Indem wir es jedoch dahingestellt sein lassen, in wie weit nsere Untersuchung mit den daraus gezogenen Schlüssen Zustimmung finden werde, lassen wir, um dem Leser ein eigenes Urtheil ı ermöglichen, „Gross-Britanniens Trauerkleid“ *in natura* folgen nd trösten uns schlimmsten Falles, wenn unsere Hypothese verorfen werden sollte, mit dem Gedanken, dass schon die ausserrdentliche Seltenheit des immerhin interessanten Pamphlets einem Viederabdruck zur Entschuldigung dienen dürfte.

Great Brittans Mourning Garment given to all faithfull sorrow Subjects at the Funerall of Prince Henry. London. Imprinted by G. Eld for Artur Jonson, 1612.

TO THE HONORABLE KNIGHT, SIR DAVID MURRAY,

And

To the other Nobly discended and honorably minded followers of the late deceased

Prince Henry.

On whom shall I these funerall notes bestow,
Newly bedeaw'd and hallowed with my teares?
But on you chiefly, for your secret woe
The heaviest burthen of our sorrow beares;
We but as strangers on the shore lament,

ach der Dedikationsepistel zu schliessen hat Drayton, beim Könige selbst cht in Gunst, mit der Widmung dieses Buches versuchen wollen, sich die unst des Prinzen zu erobern. Poly-Olbion ist übrigens 1613 datirt, erwähnt er mit keinem Wort den Tod des Prinzen, der schon am 6. November 1612 arb, wol ein Beweis, dass die Buchhändler damals, wie heute, ihre Bücher raus *zu datiren liebten.*

A common ship-wracke, but you that did owe
Your service to that golden vessel (rent)
What wonder if your griefes doe over-flow?
  By how much greater your faire fortunes were,
The losse is so much greater you sustaine,
We meaner men may our mischances beare,
With lesser trouble, and more equall paine,
  Yet spare your teares though you have cause to mone,
  It is not meete you should lament alone.

II.

Melpomene, and all you sacred brood,
  Of *Mnemosine* with living Lawrell crown'd,
You that have fill'd your veins with heavenly foode
And scorne to pray upon the barraine ground,
  Helpe me these Funerall *Anthems* to resound.
For his sweete soule, who living lou'd you deere,
But now is dead, and other Saints has found,
Leaving you to lament his fortunes here.
  Strow Cypresse, and pale Violets on his Tombe,
And on his faire Crest fixe a Crowne of Bayes
Immortall, That who'ever there doth come
May view the Ensignes of his endlesse praise:
  And let some Spirit garde the holy Cell,
  Wherin the bones of that brave *Prince* shal dwel.

III.

You gentle spirits that turne not your eyes
  From common griefs, nor are of mettall made
Such as these Iron Ages do comprise;
Come see, wherein our humane glory lies:
  See living vertues in death daily fade,
Wither'd and wasted in th' unthankfull grave:
For as a flower, or Sommers passing shade;
Such is the hope and fortune worldlings have:
  Oh noble Prince, thy daies but new begun,
And that same Ensign long since brought from *France*
By *Edward* the black-Prince, third *Edwards* Sonne,
Being by thee but lately re-advanc't;
  Why shoulds such honor into darknes goe,
  And leave so many friends so full of woe?

IV.

Oh froward *Saturne*, and malevolent,
  That every blooming glory dost envie,
And with thy frosts dost nip the buds yet pent
In their greene bowers through thy vilde Jealousie,
  And hatefull malice to all living things.

Why dost thou spread on us thy dismal light
Covering our fairest flowers with thy cold wings?
How farre art thou unlike to Phœbus bright,
  That ioyes to see the smallest blossom thrive?
And throwes his gentle light on every thing?
But thou, perverse, dost all of life deprive,
Man, Beast, and Plant thou dost to ruine bring:
  Unlucky Starre, albeit thou thought'st him fit
  To stoop to thee, thou might'st have spar'd him yet.

V.

And you foule wrinkled destinies that do sit,
  In darknes to deprive the world of light
Making the thread, and sodaine mangling it,
Through peevish rancour, and perverse despight.
  Your hand appeares in this our Tragedie,
The wound we feele, but your sharp edge was made,
That edge which cut the golden twist so nigh
Of our Prince *Henry*, who in liveles shade
  As yet amased of his sodaine change
Lookes for those loving friends whom he lov'd best;
But when he sees himselfe so farre estrang'd,
He Yeilds his spirit to eternall rest:
  Hard-hearted fates, that him of life deprive,
  That leaves so many mournfull friends alive.

VI.

Sad Melancholy lead me to the Cave
  Where thy black Incense and dim Tapers burne,
Let me some dark and hollow corner have,
Where desolate my sorrowes I may mourne:
  And let thy heaviest Musick softly sound
Unto the dolefull songs, that I recite;
And ever let this direfull voice rebound
Through the vast den: Ah dead is Britans light:
  Then if thy heart be with compassion mov'd
Of my Laments, come rest thy self by me,
And mourne with me, for thou hast ever lov'd
To bear a part in every Tragedie:
  And if to plaints thou wilt inure thy mind,
  Thou never couldst a fitter season finde.

VII.

Who in some earthly Paradice hath espide,
  And long time view'd with pleasure of his eye
A well-growne Plant, adorn'd on every side
With beautious blossomes lifted up on high,
  Ready when his due season shall require,

To yeild the sweet fruite of his boasted flowers,
But all on sodaine with heavens liquid fire
Is blasted, and on earth untimely powers,
His unripe glorie by his Fate prevented:
Who such a luckles spectacle hath knowne;
Let him compare the fortune then presented
Unto Prince *Henries* Fate, and let him mone,
That he to leave all Tropheis now is seene,
Whose Crest of late was honored with, Ich Dien.

VIII.

They that shall see Prince *Henries* sad built Tomb,
And think his corps are only shrouded there,
Erre fare from truth, nor seem to understand
How many vertues in that Worthy were.
A thousand graces with him buried lie,
A thousand Triumphs, and a thousand loues,
With him the life of honor seems to die,
And that brave troop of Nymphs that from the groves
Were wont to tread the measures through the green:
Since *Henries* death into dark caves are fled,
Nor ever since of mortall eye were seene,
So that the world reports that they are dead,
And sooth, I know not, but they lov'd him so,
That 'tis no wonder if they died for woe.

IX.

Even as the substance of a shooting star
Grown great by Time, now ready with new light
Throughout the world to spread his glory farre,
And emulate the raies of Titan bright,
Soone as the hoped fire hath given him powre,
To shew his glory, and aloft to shine,
Even in a moment in the selfe-same hower,
His golden head does downe to earth encline;
And those Illustrious beams which lately sent
Such star-like brightnes do to darknes turne,
And all his glorious hope so quickly spent,
Leaves but a smoaky cloud his end to mourne,
So did Prince *Henry* in his glory fall,
And left us nothing but his funerall.

X.

You sacred Forrests, and you spotles streams
That part the flowry medowes with your fall,
You water-Nymphes and Ladies of the Tea'ms
And thou dread Thamesis, mother of them all;
With brinish teares weep in your sandy Ford:

Weep fields and groves, and you poore Driads weep,
The sodaine Funerall of our Brittish Lord,
Whose eyes are now clos'd up in iron sleepe.
  Both trees, and streams, lament his loss that lov'd
Your silver waters, and wide spreading shades,
But now is farre away from you remoov'd,
Unto a Paradice that never fades,
  There in eternall happinesse to remaine,
  But we in sorrow here, and ceasless paine.

XI.

Oh how uncertaine are the daies of Man?
  How many dangers undermine our ioyes?
Suppose we shun the stormy Ocean,
Nor stand agast at Cannons fearefull noise,
  Admit we put *Achilles* Armour on,
That never could be pierc't by mortall Iron,
Or live enclos'd in towres of brasse or stone,
Such as no power of enemy can environ.
  Yet are we not secure from stroake of death,
Our foe we nourish even in our breasts,
The venemous disease that stops our breath:
Oh learne to cast out such ungratefull guests,
  Thy fortunes *Henry* had not falne out so,
  If thou hadst fear'd none but an outward foe.

XII.

Awake *Euterpe* my dull drooping Song
  With thy melodious thundring blastes awhile:
Helpe thou my fainting fury to prolong,
And powre new fire into my frozen stile:
  Then like a bould enchaunter I will call,
The mournfull shadowes from infernall deepe,
They know best how t'adorne a Funerall
Or what rights doe belong to them that sleepe.
  No: Rest you ghosts, possesse your quiet peace,
My griefes forbid me to disturbe the dead,
And rest fond teares, and fruitlesse Dirges cease,
But thou that with thy Trumpet shril dost spread
  The praise of worthies (oh impartiall fame)
  Helpe me to celebrate Prince *Henries* name.

XIII.

What grace, what fortune could our hearts invent
  While yet Prince H. in his cradel lay?
That did not following ioyne in one consent
To *make him fortunate to* his dying day.

Shal I recount the honours with him borne,
Which from his worthy Ancestors were deriv'd?
Or those rare vertues, which his mind adorn'd?
Or shall these notes his man-like actions praise;
(Whereof too soone our senses are depriv'd?)
Or comely gestures when he pleasd to grace
The Lordly revells, and a thousand wayes,
The winding measure with his steps to trace:
I, there my Muse if thou for greefe could stay,
We might passe over a long summers day.

XIV.

You holy Angels, and you powers of light,
And you that in old *Abrahams* bosom rest,
The glad enioyers of Gods glorious sight
Have you receiv'd your sanctified guest?
Hath Henry the Caelestiall seat obtain'd?
Shines he in roabes of immortality?
And of his well runne race the crowne now gain'd,
Scornes he our earthly Pompe, and Majesty?
For while his iolly Pilgrimage did last,
His guiltlesse hands were free from bloud, and strife;
Voide of vaine pride, and as the snow new chac't
From her high Mansion, was his thread of life,
True Christian faith endu'd with constant minde,
And unto such the promise was assign'd.

XV.

Whereto shall I Prince Henries life compare?
His Infancy ev'n to those beams that shine,
Before the Sunne unmaskes his visage bare
Beating the shadowes from his goulden eyne.
And those bright houres, that with their temperate heat
Glad the greene earth, and teach the birds to sing,
And Swaines their ancient Carrols to repeat:
Those that present his ripe yeeres in their spring
Thus still with fresh delights, and glory led,
Till the slow shep-heard doth his flock enfould,
And th' evening Sun on the dry earth does spread
New pleasing light, then sodainely behold
Night comes, and chases *Henries* life away,
Ank makes it like unto a Sommers day.

XVI.

I Muse from whence these forward tears shold flow
Or when our minde of secret griefe complaines,
Why though unwilling through our eyes wee show

The inward passion of our hidden paines,
  I know our sighes are but the cooling ayre,
Wherewith our fainting heart we do sustaine,
That els would smother in her owne despaire,
All comfort thankles breathing back againe.
  But wherefore Nature should in open view,
Create two fountaines full of living source:
Wether so soone as we find cause to rue,
Our Passions make their generall recourse
  Who knowes? unlesse thereby we should reveale
  That our true sorrowes we should not conceale.

XVII.

Mother of heavinesse yeeld me one request,
  For many drops upon thine Altar shed,
Since thou thy mournful galleries hast drest
With carefull monuments of th'untimely dead:
  To feed with view of their callamities
Thy pensive humour, and selfe-hating sight,
For there *Troyes* Queene in painted languor lies,
And forlorne *Dido* rob'd of her delight
  Kneeles on the burning pile: There *Mausolus* tomb:
There stands *Pyrene* wept into a spring,
And with his love *Marke Anthony* of Rome,
Their griefe in dead imbracements uttering,
  Among these spectacles let a Herse be made
  For wofull *Henry* that may never fade.

XVIII.

Once more *Melpomene* grant thy willing aide,
  I sing not now of franticke *Progne's* change,
Nor of the boy transform'd into a maide:
Nor how the girle did like a Heifar range.
  Farre sadder notes, my sullen Musicke yeelds,
Farre other dreams afflict my sad repose,
Of broken Tombes, and of th'*Elisian* fields
And of the scathfull shoulds, that *Dis* enclose.
  But let such vaine thoughts vanish with my sleepe,
And of Prince Henries death now let us sing,
And teach the Rockes on *Monas* shores to weepe,
And fright the sea with their vast bellowing:
  That *Neptune* hearing of their pitteous cry,
  May thinke that all the Westerne world did die.

XIX.

Thou shalt not die Prince Henry, if my songs
Hereafter tuned to a higher key
Can sound the honour that to thee belongs,
With sacred murmur of eternity:
With *Cordelion* in the Towers of Fame
And with the dreadfull Henries of this land,
(Oh nev'r on earth did sound a mightier name)
Thy meeker Image crown'd with Bays shall stand:
Then shall my Accents break with more successe,
But now rude grief that no adornment beares
Smothers my notes, and bids me but expresse
A sodaine sorrow with my simple teares:
Sufficeth me while thy sweet Ghost doth sleep,
Long over it with watry eyes to weep.

To the sad houshold of Prince Henry.

If vertue, goodness, and a sober life,
If gravity, and wisdome in yong yeeres,
If a thrice honour'd state, voide of all strife
And all good gifts that mans perfection bears,
Could but have stopt the fatall hand of death,
Then worthy Henry still had drawn his breath.

Whose flesh and Spirit disioyn'd but for a time,
With stedfast hope parted to meet againe,
His heavenly parts upwards to heaven do climbe;
His earthly must a while in earth remaine,
Till death has left to kill, and man to die,
And Time given place to all Eternitie.

Fo[r] so the Canon of eternall date,
Hath praeordain'd (things bounded must obey)
Vertue is an immortall estimate,
Which neither Time nor Death can over-sway
By her Prince Henry lives; for vertues fame
Eterniseth his memorable name.

Whose hopefull Age not come to Twenty yeares,
In place of Honor and Authority.
Did beare a burthen in the Countries cares,
That gave his name an happy Memory.
So just, so wise, s'upright in every thing,
As stopt the venom of foule envies sting.

You that his friends and houshould followers were,
That saw the sober cariage of his life:
How he himselfe to all estates did beare,
So nobly minded, and so free from strife.
  Oh you and none so well, can sound his praise,
  That knew the upright treadings of his waies.

I doe but sound the Accents of Report,
And sure Report giues him a worthy name,
That from his Cradle liu'd in vertues Court,
Now free from change being registred by fame.
  Enjoyes in heaven, heavens immortality,
  And here on earth, earths happy Memory.

Finis.

Chettle's Hoffman und Shakespeare's Hamle

Von

N. Delius.

Henry Chettle, der Dramatiker und Pamphletist, ist bish in der Shakespeare'schen Literatur bei zwei gelegentlichen Vera lassungen in Beziehung zu seinem grossen Zeit- und Kunstgenoss nachgewiesen und berücksichtigt worden: Einmal als Verfasser d humoristisch - satyrischen Schriftchens *Kind-Harts Dreame*, i Jahre 1592, und sodann, elf Jahre später, als er unter dem Tit *England's Mourning Garment* der eben verstorbenen König Elisabeth eine Todtenklage und einen poetischen Nachruf widme Ebenso bekannt wie die Ehrenerklärung, die er in der Vorrede d erstgenannten Pamphlets dem Character und dem Talente Shakespear gezollt hat, ist die Aufforderung, welche er in dem letztgenannt Buche an unsern Dichter, den „silberzüngigen Melicert", wie er il titulirt, richtet, das Andenken seiner königlichen Gönnerin in eine Trauergedichte zu verherrlichen. — Zu dieser zwiefachen Bezu nahme Chettle's auf Shakespeare, welche längst in den verschieden Biographien unseres Dichters verzeichnet worden ist, noch ei weitere durchgängige Beziehung zwischen beiden Dramatikern a solchen zu constatiren, soll auf den nachfolgenden Blättern versuc werden, und zwar vorzugsweise an zwei Schauspielen, einem v Shakespeare und einem von Chettle, von denen das eine offenb durch das andere hervorgerufen ist.

Chettle's Wirksamkeit als Schauspieldichter, so weit wir mehr aus einzelnen überlieferten Notizen, als aus einer Reihe u *erhaltener* Werke des Verfassers — darüber zu urtheilen vermög

scheint vornehmlich zwischen die beiden oben erwähnten Daten, 1592 und 1603, zu fallen und begreift also, da er vermuthlich um das Jahr 1563—64 geboren und jedenfalls in oder vor dem Jahre 1607 gestorben ist,*) einen verhältnissmässig kleinen Theil seines Daseins in sich. Ehe er sich der dramatischen Schriftstellerei widmete, war er, der Sohn eines Londoner Bürgers, als Buchdrucker thätig gewesen und spielt auf dieses sein ursprüngliches Gewerbe noch gelegentlich in der spätern schriftstellerischen Periode seines Lebens an. So unterzeichnet er sich in einem an Thomas Nash gerichteten und von diesem in einem Pamphlet vom Jahre 1596 abgedruckten Schreiben als „Euer alter Setzer" *(your old compositor)*. — Und in dem Vorworte zu seinem *„Kind-Harts Dreame"* rühmt er sich, während seiner buchdruckerischen Laufbahn nach Kräften aller bittern Polemik gesteuert zu haben. *(How I have, all the time of my conversing in printing, hindred the bitter inveighing against schollars it hath been very well known.)* — So war der Uebergang von der Schriftsetzerei zur Schriftstellerei bei Chettle leicht vermittelt. Dass ihn bei diesem Wechsel innere Neigung wie äusserer Anlass vorzugsweise dem Theater zuführte, dazu mochte unter Andern Shakespeare's mächtig anregendes und anreizendes Beispiel mitgewirkt haben. Läuft doch Chettle's dramatische Carriere während des bezeichneten Jahrzehnts (1592—1603) völlig parallel der gleichzeitigen und gleichartigen Thätigkeit unsres Dichters, nur mit dem für den Erstern niederschlagenden Unterschiede, dass, während Shakespeare während dieser Periode in freier Entwickelung seines Genius zu einem stetig zunehmenden Ruhm und Wohlstand fortschritt, sein minder glücklicher Nebenbuhler sein fruchtbares Talent im Dienste von Schauspielern und Schauspiel-Directoren verzetteln musste, ohne jemals des gebührenden Lohnes für sich selbst und des Ruhmes bei der Nachwelt froh geworden zu sein. Von den sechzehn Schauspielen, welche Chettle als selbständiger Autor verfasst hat, ist nur ein einziges, die weiterhin zu besprechende *„Tragedy of Hoffman"*, im Druck erhalten; und von ein und dreissig

*) Im Jahre 1607 erschien Thomas Dekker's Pamphlet: *A Knights Coniuring*, in welchem Chettle als letzter Ankömmling unter den verstorbenen Dramatikern in den elyseischen Feldern geschildert wird: *He (scil. Nash) had no sooner spoken, but in comes Chettle sweating and blowing by reason of his fatness, to welcome whom because hee was of olde acquaintance, all rose up and fell presentlie on their knees, to drink a health to all the louers of Hellicon: in doing which, they made such a mad noyse, that all this coniuring which is past (beeing but a dreame) I suddentlie started up, and am now awake.*

anderen Dramen, deren Mitverfasser er gewesen, sind nur vier auf uns gekommen: *Patient Grissel*, von Chettle, Dekker und Haughton; *The Death of Robert Earl of Huntingdon*, von Chettle und Munday; *The Valiant Welshman*, von Chettle und Drayton; *The Blind Beggar of Bethnal Green*, von Chettle und Day. — Ueber das Mass seiner speciellen Begabung lässt sich natürlich bei solchen in Verbindung mit andern Dramatikern verfassten Dramen — auch wenn deren mehrere noch vorhanden wären — nicht mit völliger Sicherheit urtheilen; dass er aber schon, ehe er im Jahre 1597 in ein gewisses, auf wiederholte Anleihen und Vorschüsse gegründetes Abhängigkeitsverhältniss zu dem Theater-Unternehmer Henslowe trat, sich als Dramatiker einen Namen gemacht, das geht aus der ehrenvollen Erwähnung Chettle's in Meres' „*Palladis Tamia*" (1598) hervor, wo derselbe oft citirte Passus, dem wir so werthvolle Fingerzeige für die Chronologie Shakespeare'scher Dramen verdanken, unter den besten für das Lustspiel *(one of the best for Comedy)* auch Chettle namhaft macht.*)

Aus dem Tagebuche des Theaterdirectors Henslowe erhellt, dass Chettle im Sommer 1602 mit der Abfassung einer „*Danish Tragedy*" beschäftigt war; und nach der damaligen Praxis rivalisirender Bühnen in London liegt allerdings die von Collier geäusserte Vermuthung nahe, dass mit diesem Schauspiel dem vielleicht eben in Scene gesetzten Shakespeare'schen *Hamlet* eine Concurrenz gemacht werden sollte in der Vorführung desselben Stoffes in anderer Behandlung. — Ob, wie Collier ferner muthmasst, Chettle zu dem Zwecke den von der Truppe Henslowe's schon im Jahre 1594 aufgeführten vor-Shakespeare'schen *Hamlet***) überarbeitet habe, erscheint aber deshalb zweifelhaft, weil Henslowe alsdann in seinem Tagebuch ein ihm selber angehöriges und altbekanntes Drama wohl

---

*) Freilich figurirt er als letzter in dieser von Meres aufgezählten Reihe: *so the best for comedy among us be Edward Earl of Oxford, Doctor Gager of Oxford, Master Rowley (once a rare scholar of learned Pembroke Hall in Cambridge), Mr. Edwards (one of her Majestys chapel), eloquent and witty John Lilly, Lodge, Gascoyne, Greene, Shakespeare, Thomas Nash, Thomas Heywood, Anthony Mundie (our best plotter), Chapman, Porter, Wilson, Hathny and Henry Chettle.*

**) Von diesem älteren *Hamlet* wissen wir bekanntlich Nichts weiter, als dass Nash in seiner Vorrede zu einem Pamphlet Greene's, 1589, von Dichterlingen, die ursprünglich mit gerichtlicher Praxis zu thun gehabt, sagt, *he will afford you whole Hamlets, I should say, Handfulls of tragicall speeches*, und dass Lodge in einem Pamphlete (1596) einen Teufel so beschreibt: *he walks for the most part in black under colour of gravity and looks as pale as the vizard of the ghost which cried so miserably at the theatre like on oisterwife: Hamlet revenge!* —

mit seinem alten Namen *Hamlet*, nicht aber mit der irreleitenden und vagen Bezeichnung einer „Dänischen Tragödie" benannt haben würde. Wäre das betreffende Stück Chettle's wirklich jener alte *Hamlet* in verjüngter Gestalt gewesen, so hätte derselbe dem Zwecke einer beabsichtigten Concurrenz unter dem alten, alle Prioritätsrechte ausdrücklich wahrenden Namen, besser entsprochen als unter jenem einer „*Danish Tragedy*". So aber kennen wir weder den Inhalt dieses vermeintlichen Chettle'schen Drama's noch wissen wir, ob dasselbe überhaupt jemals auf der Henslowe'schen Bühne zur Aufführung gelangt ist. Die betreffende Notiz in Henslowe's Tagebuch besagt nur, dass Henry Chettle die Summe von zwanzig Schilling erhielt als Handgeld für ein Stück, welches er unter dem Namen „*Danish Tragedy*" schreiben wollte. *(lent unto Thomas Downton, the 7 of July 1602, to geve unto Harye chettell, in earnest of a tragedy called a Danyshe tragedy the some of XX s.)*

Wenn nun aber auch die von Collier in diesem einzelnen Falle vermuthete Rivalität Chettle's mit Shakespeare in der Dramatisirung desselben Stoffes gerechten Zweifeln unterliegt, so hat doch Chettle vielleicht in anderer Weise sich im Interesse seines Arbeitgebers Henslowe zur Abfassung eines Schauspiels angeregt fühlen können, welches, durch Shakespeare's *Hamlet* hervorgerufen, sich vor dem kühnen Wettstreit mit dieser, damals neuen Tragödie nicht scheute. Und in der That finden wir in demselben Tagebuch Henslowe's ein halbes Jahr später einen Vermerk einer Tragödie, welche Chettle nicht nur, wie die „*Danish Tragedy*", zu schreiben versprochen hat, sondern die er wirklich schrieb. Es heisst da nämlich: *Lent unto Thomas Downton, the 29 day of Decembr 1602, to geve unto Harey Chettle, in pte of paymente for a tragedy called Hawghman, the some of V s.**)

Ein glücklicher Zufall hat uns nun diese Tragödie als das einzige der sechzehn von Chettle allein verfassten Dramen erhalten.

Wäre dieser Hamletgeist der Shakespeare'sche, von Shakespeare selbst gespielte Geist gewesen, der so jämmerlich wie ein Austernweib geschrieen, gewiss würde Meres zwei Jahre später in seiner Aufzählung Shakespeare'scher Dramen neben *Titus Andronicus* auch den *Hamlet* erwähnt haben als Beweis für Shakespeare's Meisterschaft in der Tragödie.

*) Vielleicht wurden dem armen, in steter Finanznoth schmachtenden Chettle bei dieser „partiellen" Zahlung für die „*tragedy of Hawghman*", wie der höchst unorthographische Henslowe den Namen Hoffman schreibt, die 20 Schilinge in Abrechnung gebracht, welche er ein halb Jahr früher für die nie gelieferte „*Danish Tragedy*" als Handgeld empfangen hatte.

Zu Chettle's Lebzeiten ist freilich auch dieses Stück so wenig wie die funfzehn andern gedruckt worden, obwohl dasselbe, wie der erste Herausgeber auf dem Titelblatte bezeugt, verschiedene Male mit grossem Beifall aufgeführt worden ist. Wenn dieser Herausgeber, ein gewisser Hugh Perry, in seiner Ausgabe vom Jahre 1631 als den Schauplatz dieser Aufführungen das Phönix-Theater in Drury-lane bezeichnet, so kann er damit nur die ihm bekannt gewordenen späteren Aufführungen gemeint haben.*) Ursprünglich muss das Stück, wie aus obigem Vermerk in Henslowe's Tagebuch erhellt, durch die Gesellschaft dieses Directors im Bankside am andern Themseufer zur Darstellung gelangt sein. Fast dreissig Jahre nach dieser ersten Aufführung gerieth das Manuscript oder vielmehr eine höchst nachlässig angefertigte Copie desselben in die Hände jenes Hugh Perry, der es drucken liess und „seinem hochverehrten Freunde Master Richard Kilvert“ widmete, in einem Vorworte, welches dem Werke nachrühmt, dass es bereits mit gutem Erfolge über die Bretter gegangen sei, und ihm jetzt auch im Drucke einen freundlichen Willkomm anwünscht und verspricht.**) Hugh Perry giebt auf dem Titelblatte nur den Namen des Dramas an: *The Tragedy of Hoffman; or, A Reuenge for a Father,* lässt aber den Namen des Verfassers weg, wahrscheinlich weil derselbe ihm unbekannt geblieben war. In der That mochte so viele Jahre nach Chettle's Tode, der, wie wir oben sahen, nicht später als 1607 erfolgt sein kann, der Name des Dichters als eines selbständigen Dramatikers so ziemlich verschollen sein, um so eher als bis dahin kein einziges ihm allein angehöriges Drama durch den Druck in die Literatur eingeführt und der Lesewelt zugänglich gemacht war.

Aus dieser Perry'schen Ausgabe, die im Laufe der Zeit zu einer grossen Seltenheit geworden ist, hat denn Collier das Drama kennen gelernt und in seiner „*History of English Dramatic Poetry*“ Vol. 3, Pag. 231—236 besprochen, indem er einige Scenen und

---

*) Das Phönix-Theater ist, wie Collier in seinem „*Account of the Old Theatres in London*“ nachweist, erst geraume Zeit nach Jakobs Thronbesteigung aus einem Platz für Hahnenkämpfe, was es ursprünglich gewesen, in ein Schauspielhaus verwandelt worden. Von jener seiner früheren Bestimmung hiess es: *The Cockpit in Drury-lane.*

**) Perry sagt: *it hath passed the stage already with good applause: and I doubt not but from you it shall receive a kind welcome.* — Den Namen des Verfassers nennt Perry so wenig in seinem kurzen Vorwort wie auf dem *Titelblatte.*

haractere*) desselben berührt und demgemäss das Ganze beurtheilt. Er sagt darüber: „*The quantity of blood shed in this Tragedy seems long to have rendered it popular. — — If the design of Chettle were to excite terror and pity, he has defeated his own end by his extravagance. As to the language of the piece, it has been handed down to us in a state of deplorable mutilation, and the printer has murdered the author with as little remorse as the author murdered his characters. It is impossible to say how much of the piece, in 1631, was composed of the interpolations of subsequent writers or performers, and the glimpses here and there of something good are often disfigured by rant and absurdity*". — Dieses Urtheil Collier's steht, was die ästhetische Seite betrifft, auf die wir bei der Analyse zurückkommen werden, einigermassen im Widerspruch mit dem Urtheil, dass er vierzehn Jahre später in einer Note zu dem mehrerwähnten Vermerk in Henslowe's Diary *(ed. by Collier 1845)* geäussert hat: „*Hoffman, no doubt the tragedy here meant, was printed anonymously in 1631; it has many merits*". — Dass der Perry'sche Druck von Druckfehlern und Textcoruptionen aller Art wimmelt, die theils der elenden Beschaffenheit des zu Grunde gelegten Manuscripts, theils der Unwissenheit und Nachlässigkeit des Setzers ihr Dasein verdanken, liegt offen genug zu Tage. Aber trotz dieser Mängel ist es einem sinnigen Kenner alt-englischer Dramatik, der im Jahre 1852 Chettle's Drama, man kann sagen, zum ersten Male wirklich edirt, nicht blos publicirt hat, wohl gelungen, mit Hülfe plausibler Verbesserungen überall einen bessern Text herzustellen, der dem Verständniss keine grösseren Schwierigkeiten bietet als z. B. jetzt noch der so oft revidirte Text mancher Shakespeare'scher Dramen. Von den angeblichen Verstümmelungen, über die Collier sich beklagt, ist denn auch keine mehr sichtbar geblieben, als die allerdings unheilbare am Schlusse des Dramas, wahrscheinlich in Perry's Druck durch das Fehlen der letzten Blätter der Handschrift veranlasst. Eben so wenig ist von Interpolationen späterer Schreiber oder Schauspieler, von denen Collier spricht, das Geringste zu spüren. Vielmehr ist alles aus einem Gusse und trägt durchgängig die evidentesten Kennzeichen der Chettle'schen Tragik an sich, die in ihren stark aufgetragenen Farben und Extravaganzen

*) Eine Ungenauigkeit in dem ohnehin ziemlich fragmentarischen Berichte, den Collier von Chettle's Hoffman giebt, ist, dass er die Lucibella zu einer Schwester des Prinzen Mathias macht, während sie in der That die Braut seines Bruders *Ludwig ist.*

allerdings auf ein naives, mit starken Nerven versehenes Theaterpublikum berechnet war. Um dem Verfasser des „*Hoffman*“ in dieser Beziehung gerecht zu werden, dürfen wir nicht ausser Acht lassen, dass er, als Freund und Genosse Robert Greene's der ältern Dichterschule angehörte und in deren hergebrachter, von den Zuschauern so lange mit grossem Beifall aufgenommener Manier befangen, der Shakespeare'schen Dramatik wohl in geflissentlich rivalisirender Nachahmung einzelne Charakterzüge, Situationen und Redewendungen zu entlehnen verstand, keineswegs aber im Ganzen und Grossen in die Fusstapfen dieses grossen Neuerers zu treten vermochte. *)

Für uns bietet Chettle's „*Hoffman*“ ein zwiefaches Interesse dar: zunächst spielt die Tragödie auf deutschem Boden, worauf schon Karl Elze's lehrreiche Einleitung (Seite 22) zu seiner Ausgabe von G. Chapman's *Tragedy of Alphonsus, Emperor of Germany* hingewiesen hat, in der sorgsamen Aufzählung so mancher deutschen Elemente, die uns im alt-englischen Theater begegnen. Was nun den von Chettle behandelten, angeblich der deutschen Geschichte entlehnten Stoff anbetrifft, so nimmt der obenerwähnte verdienstvolle Veranstalter der neuen Textrecension in der Vorrede zu seiner Ausgabe (1852), der leider aus seiner Anonymität nur mit den Anfangsbuchstaben seines Namens: *H. B. L.* herausgetreten ist, gewiss mit Recht an, dass der Dichter diesen Stoff nicht selbst erfunden, sondern aus der Tagesliteratur seiner Zeit entnommen habe. Er schliesst ferner mit gleicher Wahrscheinlichkeit aus der Genauigkeit, mit der die Localitäten des Dramas angegeben sind, dass Chettle die Intrigue aus der Uebersetzung irgend einer Localgeschichte entlehnt habe *(that the plot was taken from a translation of some local history).* — Wenn der Herausgeber aber hinzufügt: „*but whether true or fictitious, it appears impossible now to discover*“ so möchten wir, so lange uns keine, auch nur annähernd an diese

*) Der Rev. Joseph Hunter hat eine Grabsteininschrift nachgewiesen, derzufolge eine Tochter Henry Chettle's, zwölfjährig, im September 1595 gestorben ist. Da muss Chettle also wenigstens im Jahre 1583 ein verheiratheter Mann und sicherlich zu alt gewesen sein, um sich noch in Shakespeare's Schule zu bilden; wobei allerdings nicht ausgeschlossen bleibt, dass er sich gelegentlich wie mit andern Shakespeare'schen Eigenthümlichkeiten auch mit dessen Phraseologie und metaphorischer Redeweise schmückt. In dieser Beziehung gilt von Chettle im Verhältniss zu Shakespeare vollständig, was Greene's von Chettle edirtes nachgelassenes Pamphlet von Shakespeare selber im Verhältniss zu *dessen Vorgängern* sagt: „*an upstart* Crow beautified with our Feathers“.

Chettle'sche Mordgeschichte erinnernden Züge historisch nachgewiesen werden, uns zuversichtlich für die letztere Annahme entscheiden: für die Annahme einer Fiction, welcher der ursprüngliche Verfasser, nicht Chettle, unter Anwendung wirklicher deutscher Namen und Localitäten den Anstrich geschichtlicher Wahrheit und damit eine tiefere Bedeutung und Wirkung hat geben wollen.

Ein anderes Interesse, welches neben dem deutschen Charakter des Stoffes und der darin auftretenden Personen Chettle's *Hoffman* für uns ansprechen darf, ist bisher wenig oder gar nicht hervorgehoben worden: die geflissentliche Berücksichtigung nämlich, welche der Dichter in der Wahl wie in der Behandlung seines dramatischen Vorwurfs dem Shakespeare'schen *Hamlet* hat widerfahren lassen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war Shakespeare's *Hamlet* kurz zuvor von Burbadge's Truppe *) unter persönlicher Mitwirkung des Dichters, der den Geist des alten *Hamlet* darstellte, aufgeführt worden, und zwar mit derartigem Beifall, dass dem rivalisirenden Theaterdirector Henslowe oder dem in Henslowe's Sold und Lohn stehenden Chettle wohl der Versuch sich als ähnlich empfahl, ein verwandtes Thema, womöglich mit noch drastischeren Wirkungen ausgestattet und dramatisirt, in Scene zu setzen. Wie Chettle's *Hoffman* den zweiten Titel „*A Revenge for a Father*“ führt, ebenso liess sich auch Shakespeare's *Hamlet* füglich charakterisiren.**) Und wie der Dänenprinz, um zu diesem Ziel der Rache für seinen Vater zu gelangen, alle Mittel der Verschlagenheit und Verstellung aufbietet, unbekümmert, welche schuldlose Schlachtopfer etwa auf dem Wege zur Erreichung des Rachezieles fallen mögen, wie z. B. Polonius, Rosenkranz, Güldenstern, so auch Chettle's Hoffman. Die Wirkung auf ein Publikum, für dessen Geschmack nicht leicht genug Metzeleien und sonstige Greuel vor sich gehen konnten, liess sich in diesem Falle im Voraus berechnen und wohl gar noch steigern dadurch, dass Hoffman den grausen Martertod seines Vaters an einer ganzen Reihe fürstlicher Persönlichkeiten zu rächen hatte, Hamlet den verborgenen Meuchelmord seines Vaters aber nur an einer einzigen.

*) Die erste Notiz, die wir von der Existenz des Shakespeare'schen *Hamlet* besitzen, ist bekanntlich ein Vermerk in dem Register der Buchhändlergilde, unterm 20. Juli 1602: *James Roberts, A booke, The Reuenge of Hamlett prince of Denmarke, as yt was latelie acted by the Lord Chamberleyn his servantes.*

**) Und in der That ist Shakespeare's Drama so bezeichnet in dem eben citirten Buchhändler-*Memorandum.*

Wir gehen nunmehr zu einer Analyse des Chettle'schen Trauerspiels über und schicken derselben zu besserer Orientirung das Personen-Verzeichniss voraus, welches in Perry's Abdruck fehlt und erst von dem neuesten Herausgeber, *H. B. L.*, folgendermassen aus dem Verlaufe des Stückes zusammengestellt ist:

The Duke of Prussia, Ferdinand Heidelberg.
The Duke of Saxony, John.
The Duke of Austria.
Prince Roderick, Brother to the Duke of Saxony.
Prince Otho, Son of the Duke of Luneburg.
Prince Jerome, Son of the Duke of Prussia.
Prince Mathias / *Prince Lodowick* } Sons of the Duke of Saxony.
Klaus Hoffman, Son to the deceased Hans Hoffman, formerly Vice-Admiral of the State of Luneburg, and Lord Governor of the Island of Bornholme.
Lorrique),* a favourite attendant of Otho, Prince of Luneburg.
Old Stilt, a citizen of Dantzig.
Fibs, another citizen of Dantzig.
Timothy Stilt, Son to Old Stilt, and favourite attendant upon Prince Jerome of Prussia.
The Duchess of Luneburg, Wife and afterwards Widow of the Duke of Luneburg, and Mother to Prince Otho.
Princess Lucibella, Daughter of the Duke of Austria.

Scene: At and in the neighbourhood of Dantzig in Prussia.

Act I, Scene 1. Der Schauplatz ist ein dichter Wald an der Küste der Ostsee. Im Hintergrunde Hoffman's Höhle. Hoffman allein, in Schwermuth versunken, aus der er sich aufrafft und zur Rache anstachelt durch den Anblick eines im Hintergrunde der Höhle in Ketten aufgehängten Skeletts, das eine eiserne Krone auf dem Haupte trägt. Es ist das Skelett seines Vaters, des Admirals, der als Seeräuber gefangen, in Lüneburg den grausigsten Martertod erduldet hat.**) Schon Hoffman's erster Monolog bringt uns

*) H. B. L. hat manche in Perry's Druck ganz entstellte Namen ebenso berichtigt wie die überaus zahlreichen sonstigen Druckfehler im Text; so steht z. B. bei Perry „Clois" für „Klaus", „Lunenberge" für „Luneburg". Nur in einem Fall möchten wir die alte Schreibung beibehalten: „Lorrique", wofür H. B. L. „Lorick" setzt. Der Name hat aber überall im Drama den Ton auf der zweiten Silbe und scheint ein französischer zu sein.

**) Wie ein Admiral und Statthalter der Insel Bornholm dazu gekommen *ist, Seeräuberei* zu treiben, das, wie so viele andere Unbegreiflichkeiten im *Drama, lässt* der Dichter einfach unerklärt.

Reminiscenzen aus Hamlet. So redet er den Leichnam des Vaters folgendermassen an:

Sweet hearse!
Thou dead remembrance of a living father! —
And with a heart of iron, swift as thought,
I'll execute it justly.

Das ausbrechende Unwetter scheint ihm eine Mahnung des Himmels:

The powers of heaven, in apparitions
And frightful aspects, seeming as incensed
That I thus tardy am to do an act
Which justice and a father's death excite,
Like threat'ning meteors, indicate destruction.*)

Chettle hatte hier die Schilderung der Prodigien vor Cæsar's Tode (Hamlet A. 1, Sc. 1) sowie Einzelnes in der Scene Hamlet's mit der Mutter und mit dem Geiste seines Vaters (A. 3, Sc. 4) so evident im Auge, dass die Nachahmung kaum noch im Einzelnen weiter nachgewiesen zu werden braucht. — Aus einem Schiffbruch haben sich mittlerweile Prinz Otto und dessen Gefährte Lorrique gerettet. Den Letzteren presst Hoffman sich zum Beistand in der grausamen Rache, die er an dem Erstern, als einem der Henker seines Vaters, nehmen will. Er fragt den Lorrique mit Anklängen aus Hamlet's Monologen:

Wouldst thou, having lost a father as I have,
Whose very name dissolves my eyes to tears etc. etc.

und lässt ihn schwören, wie Hamlet (A. 1, Sc. 4) den Horatio und den Marcellus schwören lässt: *Therefore, without protraction, sighing or excuses, swear to be true, to aid, assist me, not to stint or contradict me in any enterprise I shall now undertake, or hereafter.* — In dem folgenden Monologe Lorrique's erfahren wir, dass Hoffman seines Vaters Skelett vom Galgen in Lüneburg gestohlen, mit der eisernen Krone auf dem Schädel, die, glühend gemacht, ihm das Gehirn ausgebrannt. — Zu dem in bangen Ahnungen auftretenden Prinzen Otto sagt Lorrique: *My lord, let your heart have no commerce with*

---

*) Charakteristisch sind die offenbar von Chettle selbst herrührenden Bühnenweisungen zu diesem Monologe. So z. B. *Addressing the skeleton which rattles from the wind in the chains,* worauf Hoffman das „rasselnde Skelett" beschwichtigt mit den Worten:

Be silent, thou effigies of fair virtue,
I will not leave thee, until like thyself
I've made thy enemies.

that mart of idle imaginations, wie Ophelia (A. 3, Sc. 1) fragt: *Could beauty, my lord, have better commerce than with honesty?* — Hoffman tritt auf und hält dem Prinzen die von dessen Vater, dem Herzog von Lüneburg, und von dem Oheim, dem Herzog von Preussen, an dem alten Admiral Hoffman vollzogenen Martern vor, bindet ihn dann mit Lorrique's Hülfe und drückt ihm die von Lorrique inzwischen glühend gemachte eiserne Krone auf's Haupt. Otto's letzte Worte erinnern an die Worte des vergifteten Königs im *King John* (A. 5, Sc. 7):

I feel an Ætna burn
Within my brains, and all my body else
Is like a hill of ice; these Baltic seas,
That now surround us, cannot quench this flame.
Death like a tyrant seizeth me unawares;
My sinews shrink, like leaves parch'd with the sun,
My blood dissolves, my nerves and tendons fail,
Each part's disjointed and my breath expires —
Mount, soul, to heaven! my body burns in fires.

A. 1, Sc. 2. Am Hofe des Herzogs von Preussen. Der Herzog, mit seinem ganzen Hofstaat in Trauer wegen der kürzlich verstorbenen Herzogin, tritt auf in Begleitung der sächsischen Prinzen Ludwig und Matthias, der Braut des Erstern, Prinzessin Lucibella, und des als Eremit verkleideten Prinzen Roderich. Im Gegensatze zu diesen ernsten Persönlichkeiten erscheint Prinz Jerome, der Sohn des Preussischen Herzogs, als der höhere fürstliche Rüpel des Schauspiels. In ihm scheint Chettle zur Belustigung seines Publikums ein Gegenbild zu dem närrischen Prinzen Hamlet liefern zu wollen, nur dass die „*antic disposition*", die bei Hamlet lediglich als Maske zu bestimmtem Zwecke angenommen ist, hier als angeboren erscheint. Wie Hamlet in der angenommenen Maske scurrile Prosa spricht, so auch Jerome, der damit in ähnlicher Weise wie Jener dem Hofe und vor Allem seinem Herrn Vater zum Aergerniss gereicht. Wie Hamlet hat auch Jerome in Wittenberg studirt. Er sagt: *True, I am no fool; I have been at Wittenberg where wit grows.* — Und sein Vater replicirt darauf in Worten, die voll von Shakespearischen Reminiscenzen sind:

I do not wear these sable ornaments
For Isabella's*) death, though she were dear;
Nor are my eyelids overflown with tears

*) *Isabella*, die eben gestorbene Gemahlin des Herzogs.

For Otho of Luneburg, wreck'd in the Sound,*)
Though he were all my hope, but here's my care —
A witless fool must needs be Prussia's heir.

Mittlerweile kommt Lorrique mit der Freudenbotschaft, dass 'rinz Otto, der vermeintlich beim Schiffbruch umgekommen, gerettet ei und in Roderich's Einsiedelei das Weitere erwarte. Dorthin rill denn der Herzog mit seinen fürstlichen Gästen eilen und den 'rinzen Otto, den er anstatt des blödsinnigen Jerome zu seinem rben und Nachfolger ernennen will, im Triumph nach Danzig ihren. — Lorrique's Bericht von Otto's Schiffbruch und Rettung rinnert in manchen Einzelheiten an Hamlet's Seefahrt und unerartete Heimkehr.

A. 1, Sc. 3. Schauplatz wie in der ersten Scene. Hoffman ist eschäftigt, Otto's Skelett neben dem des alten Hoffman in Ketten ufzuhängen. Wir erfahren zugleich, dass Hoffman mit Lorrique's lülfe Otto's Rolle am Danziger Hofe spielen will, um seine Rache esto sicherer weiter zu fördern. Wir theilen den Schluss seines Ionologs mit, weil derselbe wiederum vielfach an Entsprechendes m Hamlet erinnert:

If I be taken for him, well; Oh, then,
Sweet vengeance, make me happiest of all men!
Prussia, I come, as comets against change,
As apparitions before mortal ends!
If thou accept me for thy nephew, so!
Uncle, I'll uncle thee of thy pround life.**)
Father, farewell! I'll to the hermitage,
Where, if I be receiv'd for Luneberg,
I will have thy dry bones sanguin'd all o'er
With thy foe's blood. Rhamnusia, help thy priest!
My wrongs thou know'st, my willingness thou seest.

A. 2, Sc. 1. Am Hofe in Danzig. Der Act beginnt mit inem possenhaften Dialog zwischen Jerome und seinem Freunde tilt, dessen Witzpointen theilweise aus andern Shakespeare'schen)ramen, nicht gerade aus Hamlet, nachgeahmt zu sein scheinen.

---

*) Unter „Sound", das unserm Sund, Meerenge, entspricht, ist hier offenar der Meerbusen bei Danzig gemeint. Am Eingange dieses Meerbusens liegt uch, wie H. B. L. in einer Note bemerkt, eine von Lorrique in seinem Berichte om Schiffbruch angegebene Localität: *and we were cast ashore under Reserhooft.*

**) Cf. in Shakespeare's *K. Richard II.* (A. 2, Sc 3): *Tut, tut, grace me no race, nor uncle me no uncle,* — und ebenso in *K. Richard III.* (A. 4, Sc. 4): *ousins, indeed, and by their uncle cozen'd.*

So sagt Jerome u. A., er wolle ein Gedicht zum Preise der Zahnstocher schreiben, an dem er seit zehn Jahren arbeite. Dann lässt er sich mit wohlriechendem Wasser besprengen, weil seine Fechtübungen die Schweissausdünstung befördert haben, ganz wie Hamlet's Mutter ihren Sohn im Gefecht mit Laertes den Schweiss abtrocknen heisst. Unterdess treten die uns bereits bekannten fürstlichen Personen in feierlichem Zuge auf. Der Herzog führt Hoffman, der jetzt Prinz Otto's Rolle spielt, an der Hand und lässt ihn, seinen vermeintlichen Neffen, durch Heroldsruf als seinen Erben und Nachfolger proclamiren. Jerome's Protest gegen seine Enterbung bleibt unbeachtet.

A. 2, Sc. 1. Durch ein wunderbares Ungefähr, wie ein solches bei Chettle nicht selten ohne die mindeste Motivirung stattfindet, trifft der Herzog von Sachsen zufällig mit dem Herzog von Oesterreich in Roderich's Einsiedelei in der Nähe von Danzig zusammen. Die Herzoge gerathen erst heftig aneinander, weil die beiden Söhne des Sachsen die Tochter des Oesterreichers vom Hofe ihres Vaters entführt haben sollen, lassen sich aber durch den Eremiten versöhnen, der sich bei der Gelegenheit als der wegen Rebellion einst verbannte Bruder des Sächsichen Herzogs entpuppt und nunmehr von Letzterm wieder zu Gnaden aufgenommen wird. Ein Passus aus dem Wortstreit der beiden Herzoge mag hier citirt werden wegen mancher Shakespearischen Reminiscenzen:

Sax. Indeed, I am the Duke of Saxony.
Aus. Then, art thou father to lascivious sons,
That have made Austria childless.
Sax. Subtle duke,
Thy craft appears in framing thy accuse:*)
Thou dost accuse my young sons' innocence.
I sent them to get knowledge, learn the tongues,
Not to be metamorphos'd**) with the view
Of flatt'ring beauty, peradventure painted.
Aus. No, I defy thee, John of Saxony!
My Lucibell for beauty needs no art;
Nor do I think the virtues of her mind

---

*) *excuse* in H. B. L's. Text ist offenbar ein aus Perry's Druck unverbessert mit aufgenommener Druckfehler.

**) In ähnlicher Beziehung steht dasselbe Wort in Shakespeare's *Two Gentlemen of Verona* (A. 1, Sc. 1) wo Proteus ausruft:

Thou, Julia, thou hast metamorphos'd me,
Made me neglect my studies, lose my time *&c. &c.*

Ever inclin'd to this ignoble course,
But by the charms and forcings of thy sons.*)

A. 2, Sc. 3. Am Hofe in Danzig. Hoffman, nunmehr als nz Otto installirt, führt seine blutigen Rachepläne weiter aus. s Eremit Roderich verkleidet warnt er Ludwig und Lucibella vor n argen Anschlägen des Preussischen Herzogs auf das Leben des stern und auf die Ehre der Letztern. Es gebe für sie, sagt er, ine andere Rettung als in schleunigster Flucht, zu welchem recke er die Beiden mit griechischen Costümen versieht. Dann tlässt er sie mit dem Versprechen, sie in der Nähe seiner d. h. derich's Einsiedelei noch einmal wieder zu treffen. Nach ihrem eggang spielt Hoffman wieder den Prinzen Otto; er verdächtigt e Lucibella bei Ludwig's Bruder, Mathias, als sei sie mit ihrem hlen, einem Griechen, entflohen, und stachelt damit diesen zur rfolgung des schuldigen Paares an. Mathias ruft aus:

She is a harlot; fair, like gilded tombs,
Goodly without, within all rottenness;
She's like a painted fire upon a hill,
Set to allure the frost-nipp'd passengers,
And starve them after hope; she is indeed,
As all such strumpets are, angel in show,
Devil in heart! Come, if you love me, go!

Wie viel Shakespearische Phrasen auch hier an- und durchngen, wird der Kundige leicht heraushören.

A. 3, Sc. 1. Der Schauplatz ist der von Hoffman dem henden Paare bezeichnete Ort in der Nähe der Einsiedelei. dwig und Lucibella treten in ihrer griechischen Verkleidung auf d ruhen von ihrer Wanderung aus. Der Ton und Stil ihres alogs ist von Chettle theils der Mondscheinscene im *Merchant of nice* (A. 5, Sc. 1) nachgebildet, theils und noch mehr aber den enen im *Midsummer-Night's-Dream,* in denen die beiden flüchtigen henischen Liebespaare sich zum Schlummer niederlassen. Nur n kurzer Auszug sei hier citirt:

Lod. Pardon, chaste queen of beauty! make me proud,
To rest my toil'd head on your tender knee!
My chin with sleep is to my bosom bow'd;
Fair, if you please, a little rest with me!
(He reclines his head upon her lap.)

---

*) H. B. L. erwähnt in einer Note, dass Charles Lamb in seinen „*Specimens f English Dramatists*“ diese Scene als das „Werk eines unbekannten Verfassers“ ufgenommen hat.

Luci. No, I'll be sentinel; I'll watch, for fear
Of ven'mous worms, or wolves, or wolvish thieves.
My hand shall fan your eyes, like thie film'd wing
Of drowsy Morpheus; and my voice shall sing
In a low compass for a lullaby.

Die hier von Chettle eingeschobene Bühnenweisung erinnert zugleich an den von Hamlet der Ophelia gegenüber geäusserten Wunsch (A. 3, Sc. 2) *I mean, my head upon your lap.*

Während die beiden Liebenden, zärtlich aneinander geschmiegt, entschlummert sind, tritt Prinz Mathias auf, von Hoffman und dessen Helfershelfer Lorrique geleitet. Er zieht das Schwert und verwundet sowohl seinen Bruder Ludwig, den er in seiner griechischen Verkleidung für Lucibellen's Buhlen hält, wie auch Lucibella selbst. Sie erwachen natürlich, und Mathias, der zu spät seinen Irrthum gewahr geworden, will sich in der Verzweiflung selbst tödten, wird aber von Hoffman, der seine heuchlerische Schurkenrolle weiter spielt, daran gehindert. Mathias ruft aus:

Hold me not, Prince Otho!
I will revenge myself upon myself,
For parricide, for damned parricide!*)
I've kill'd my brother, sleeping in the arms
Of the divinest form that e'er held breath!
I've kill'd Love's queen, defac'd with my foul hand
The goodliest frame that ever nature built,
And driv'n the Graces from that mansion
Wherein they have continued from their birth: —
(She now being dead) they'll dwell no more on earth!

Noch deutlicher als in dieser Stelle treten die Shakespearischen Reminiscenzen in den letzten Worten des sterbenden Ludwig hervor, der die ohnmächtig daliegende Lucibella für todt hält:

Hover a little longer, blessed soul!
Glide not away too fast; mine now forsakes
Its earthly mansion, and on hope's gilt wings,
Will gladly mount with thine, where angels sing
Celestial ditties to the King of kings!
Brother, adieu! your rashness I forgive.
Pardon me, father! pardon, Austria!
Your daughter is become a bride for Death,

---

*) H. B. L. ändert die alte Lesart „*parricide*" in „*fratricide*" um, ohne Noth, wie es scheint, da „*parricide*" auch im Allgemeinen den Mord eines nahen *Verwandten* bezeichnen kann.

The dismal eve before her wedding day!
Hermit, God pardon thee; thy double tongue
Hath caus'd this error, but, in peace, farewell!
He that lifts us to heav'n, keep thee from hell!

Der letzte Theil dieser Worte richtet sich an die mittlerweile rbeigeeilten Herzoge von Sachsen und von Oesterreich, sowie an n prinzlichen Eremiten Roderich, unter dessen Maske Hoffman dies Unheil angestiftet hatte. Wie in dieser Rede Anklänge verschiedene Partien in *Romeo and Juliet* sich vernehmen lassen, ist ein vorhergehender Passus im Munde Lucibellen's ganz einem tsprechenden im *King John* nachgebildet. Sie sagt:

Death now assails our hearts,
Having triumphed o'er the outward parts;

d im *King John* sagt Prinz Heinrich (A. 5, Sc. 7):

Death, having prey'd upon the outward parts;
Leaves them invisible; and his siege is now
Against the mind.

An die Gefechtscenen in *Romeo and Juliet* (A. 3, Sc. 1) und *Hamlet* (A. 5, Sc. 2) erinnert folgende Bühnenweisung, die sich st unmittelbar an das eben Vorhergegangene anschliesst:

(The Dukes of Saxony and Austria draw and fight. Hoffman draws and pretends to part them; in doing so, as if by accident, he stabs the Duke of Austria, who falls.)

Aus dem Schlusse dieser Scene mögen noch zwei einzelne Verse s Shakespeare'sche Reminiscenzen erwähnt werden. Hoffman sagt Roderich, als dieser seine Wiederbelebungsversuche mit Lucilla's scheintodtem Leibe*) anstellen will:

I pray you, think me not in passion dull;
I must withdraw and weep; my heart is full.

nd zu seinem getreuen Lorrique sagt er:

Help me to sing a hymn unto the Fates,
Compos'd of laughing interjections.

Das erinnert an Benedick's Worte (*Much Ado about Nothing* . 4, Sc. 1): *How now! Interjections? Why, then, some be of ughing, as ha, ha, ha!*

A. 3, Sc. 2. Vor dem Palast des Herzogs in Danzig. Eine Rüpelscene, zu der Chettle die Farben theils aus den Constablerscenen

*) Chettle dachte dabei wahrscheinlich an den Mönch in *Romeo and Juliet* und an den Mönch in *Much Ado about Nothing*, die es ja auch beide mit scheintodten Bräuten zu thun haben.

in *Much Ado about Nothing*, theils aus dem Dialoge Launcelot's und seines Vaters in *Merchant of Venice* entlehnt hat. Letzterem Paar entspricht hier der junge Stilt und der alte Stilt, die einen Aufstand zu Gunsten des legitimen Thronerben Jerome unter den Danziger Bürgern unternehmen. Ehe es aber zwischen diesen Plebejern und den Anhängern des Herzogs zum Handgemenge und Blutvergiessen kommt, wirft sich Hoffman, der vermeintliche Prinz Otto, als Friedensstifter zwischen beide Parteien und beschwichtigt den einfältigen Jerome, indem er ihm das Ehrenamt eines Vorkosters oder Credenzers (taster) beim Herzog von Preussen verschafft. Dem prinzlichen Rüpel, der noch im ersten Stolze dieser neuen Hofcharge schwelgt, nähert sich dann Lorrique in der Verkleidung eines Französischen Arztes oder Quacksalbers. In einem Jargon, der die genaueste Copie des vom Doctor Cajus in *Merry Wives of Windsor* gesprochenen bildet, verdächtigt er den Prinzen Otto bei Jerome, als ob der ihm nach dem Leben trachte, und überreicht dem Einfaltspinsel ein Gift, das er dem bösen Vetter in den Becher thun solle. Der Rest des Dialogs mag hier seine Stelle finden:

Jer. Ay, but he always drinks in my father's cup.

Lor. Ay, so, let it be! let de Duke drink a de same.

Jer. What! poison my father! — no, I like not that so well!

Lor. You shall drink too, and he too, and when you be sick, (as you shall have a *petit* rumble in de belly,) den take a dis same *(produces a phial)* and give your father dis; but your cousin none of it; and by gar, nobody shall be dead, and kick,*) and cry „Oh," but Otho!

Jer. (showing the two phials) This is the poison, then, and this the medicine?

Lor. Ay, dat be true!

Jer. Well, physician, attend in my chamber here, till Stilt and I return, — and if I pepper him not, say I am not worthy to be called a duke, but a draw-latch.

A. 4, Sc. 1. Das Innere der Kapelle neben Roderich's Einsiedelei. Vor dem Grabmonumente des Herzogs von Oesterreich und des Prinzen Ludwig verrichten der Herzog von Sachsen, Roderich und Mathias, zu denen der Preussische Herzog und Hoffman treten, ihre Andacht. Chettle hat offenbar die Todtenfeier an dem Grabe der Hero im *Much Ado About Nothing* hier im Sinne gehabt.**)

*) Cf. Hamlet (A. 3, Sc. 3). *Then trip him that his heels may kick at heaven.*

**) Auch an das Todtenopfer des Grafen Paris im Grabmale der Capulets (*Romeo and Juliet* A. 5, Sc. 3) mag Chettle gedacht haben.

In die Kapelle tritt dann Lucibella, aus ihrer tiefen Ohnmacht in's Leben zurückgerufen, aber wie Roderich sagt: *Through her wounds and grief, distract of sense.* — In der That hat Chettle in dieser und in folgenden Scenen in seiner wahnsinnigen Lucibella die wahnsinnige Ophelia so sklavisch copirt in allen von Shakespeare vorgezeichneten Aeusserungen und Geberden, dass auch H. L. B., der neue Herausgeber des Chettle'schen Dramas — auffälliger Weise aber nur in diesem einen Falle — von der grossen Aehnlichkeit zwischen beiden Charakteren frappirt wird. Diese Aehnlichkeit, meint er, sei so gross, dass nothwendig der eine Dichter den andern copirt haben müsse. Darin wird gewiss jeder Leser dem Herausgeber beistimmen, schwerlich aber in dem Zusatz, den er macht: es sei schwer zu entscheiden, ob Lucibella oder Ophelia das Original gewesen; ja, er scheint, paradox genug, Ersteres für wahrscheinlicher zu halten. Ophelia's Charakter, bemerkt er, trage zum Fortgange der Tragödie nichts bei und fördere ihn nicht, sei vielmehr ganz episodisch, während Lucibella die Entwickelung der Tragödie herbeiführe.*) Was den letzteren Punkt betrifft, so werden wir weiterhin darüber das Nähere in's Auge fassen. In Bezug auf die behauptete Entbehrlichkeit und Ueberflüssigkeit der Ophelia im Shakespeare'schen Schauspiel wird der Herausgeber mit seiner Ansicht wohl so ziemlich allein stehen. Aber selbst wenn er darin Recht behielte, so ist nicht abzusehen, was damit für die Priorität der Chettle'schen Wahnsinnsrolle gewonnen wäre. Chettle konnte natürlich ebenso gut eine episodische wie eine nicht episodische Ophelia von dem Burbadge'schen Theater auf das Henslowe'sche Theater zu verpflanzen wünschen, sobald er von der theatralischen Wirkung dieser Figur sich durch den Augenschein überzeugt hatte. Die Frage, die allein hier zur Entscheidung kommen muss, wenn wir, wie H. B. L. thut, einmal von allen sonstigen Aehnlichkeiten zwischen Shakespeare's Hamlet und Chettle's Hoffman absehen wollen, kann nur die sein: Welcher Wahnsinn, der der Ophelia oder der der Lucibella, ist besser

*) Wir notiren H. L. B.'s Anmerkung um so eher wörtlich, je seltener zu unserm Bedauern seine Ausgabe mit solchen Noten versehen ist. In der Regel giebt er nur die alten, von ihm verbesserten Lesarten des Perry'schen Druckes unter seinem Text an. Er sagt also: *It should be remembered, Shakespeare and Chettle wrote for rival houses. I think it due to the great dramatic skill of Chettle to observe that while the character of Ophelia neither contributes to, nor advanees the progress of the tragedy and is entirely episodical, Lucibella, in her fit of madness, is made the unconscious instrument by which the denouement of the tragedy is promoted.*

motivirt, mit feinerer psychologischer Berechnung von dem betr. Dichter herbeigeführt worden? Und da wird die Antwort dahin lauten müssen, dass sich Chettle überhaupt um psychologische Berechnungen gar nicht kümmert, also auch in diesem Falle der Lucibella nicht. Wie sie, laut Roderich's obiger Aussage, in Folge ihrer Wunden und ihres Kummers plötzlich wahnsinnig geworden, ebenso plötzlich wird sie nachher wieder vernünftig, nachdem sie lange genug lediglich zum Besten des Publikums ihre geborgte Opheliarolle gespielt hat.

Zum Belege des Gesagten mögen hier einige Stellen aus Lucibella's verrückten Reden citirt werden:

For I am going to the river's side,
To fetch white lilies and blue daffodils,
To stick in Lod'wick's bosom, where it bled,
And in mine own; — my true love is not dead.

Und weiterhin:

Rod. Yes, lovely Madam; pray be patient;
Luci. Ay, so I am; but, pray you, tell me true,
Could you be patient, or you, or you,
To lose a father, and a husband too?

Ferner:

Hof. Alas, poor lady!
Luci. Ay, that is true, *(sings)* „I'm poor, and yet have things,
And gold rings, all amidst the leaves green — a!"
Lord, how d'ye? — Well, I thank God! — Why, that's well!
And you, my lord, and you too! — ne'er a one weep?
Must I shed all the tears? — Well, he is gone.

Endlich:

Good night, good gentlefolks! — brother, your hand;
And yours, good father; you 're my father now. —
Do but stand here, — I'll run a little course
At base, or barley-break, or some such toy,
To catch the fellow, and come back again. —

A. 4, Sc. 2. Das Innere der Einsiedelei. Für diese Vergiftungsscene fand Chettle ein doppeltes Vorbild bei Shakespeare im *King John* (A. 5, Sc. 6), wo berichtet wird, dass der Mönch als Vorkoster das dem König credenzte Gift zuerst getrunken und daran gestorben sei; und zweitens in der Schlussscene des *Hamlet*, wo die *Königin* aus dem für Hamlet bestimmten Giftbecher zuerst trinkt.

So fungirt hier der einfältige Jerome als Mundschenk und Vorkoster seines Vaters mit dem von Lorrique, dem angeblichen französischen Doctor, ihm für den angeblichen Prinzen Otto suppeditirten Gifte. Aber Otto, d. h. der schlaue Hoffman, der ja den Lorrique selbst zu seiner Rolle angestiftet hatte, weigert sich vor dem Herzog zu trinken. So muss denn Jerome als Vorkoster selbst vor seinem Vater trinken und er thut das im Vertrauen auf das von dem Doctor ihm ebenfalls eingehändigte Gegengift, das aber in der That sich ebenfalls als Gift ausweist. In der Anwendung dieses doppelten Theatercoups mit dem Gift und dem Gegengift scheint Chettle allerdings über sein Vorbild hinauszugehen in dem auch sonst bei ihm hervortretenden Bestreben, dasselbe zugleich nachzuahmen und zu überbieten. — Die Leichen des Herzogs von Preussen und seines Sohnes lässt Hoffman, der als Prinz Otto nunmehr den Thron besteigt, wie im *Hamlet* der Thronerbe Fortinbras die Leichen des Claudius und des Hamlet, wegtragen mit folgenden an die letzte Rede im Shakespeare'schen Drama erinnernden Worten:

Lords, take this body, bear it to the court,
And all the way sound a sad heavy march,
A mournful march indeed, when kings are dead!
(Exeunt all but Lorrique and Hoffman. — Lords and Attendants carrying the bodies of Prussia and Jerome. — The band plays a dead march.)

In dem Momente, wo Hoffman am Ziele seiner Rache wie seines Ehrgeizes zu stehen scheint, droht ihm aber eine neue Gefahr, zu deren Wegräumung neue Mordthaten erforderlich sind. Die Herzogin von Lüneburg, Mutter des ermordeten Otto, dessen Rolle Hoffman bisher gespielt hat, kommt, eben zur Wittwe geworden, nach Danzig, um bei ihrem Sohne Trost zu suchen, von dessen Rettung aus dem Schiffbruch sie gehört hat, und denselben auch zugleich als nunmehrigen Herzog von Lüneburg zu begrüssen. Natürlich muss sich bei einer Begegnung zwischen den Beiden herausstellen, dass Hoffman nicht der Prinz Otto ist, für den er bisher in Danzig nur deshalb gegolten, weil dort der wirkliche Lüneburger Prinz unbekannt geblieben war. Denn gerade auf der Reise nach Danzig zu seinem Oheim, dem Herzog von Preussen, war Otto umgekommen.

A. 4, Sc. 3. Vorhalle des Palastes in Danzig. Die Herzogin Martha von Lüneburg tritt auf mit grossem Gefolge, sämmtlich in tiefer Trauer, von Fackeln begleitet. Wie sie die Treppe emporsteigt,

begrüsst sie unter Kniebeugungen der von Hoffman zu ihrem Empfange und zur Entschuldigung seines verzögerten Erscheinens abgesandte Lorrique, den sie als ehemaligen Genossen ihres Sohnes alsbald erkennt. Sie weigert sich, in die für sie in Stand gesetzten Gemächer sich zu begeben und lässt am Fusse der Treppe einen Teppich ausbreiten, auf dem sie übernachten will. Einen weitern Grund für dieses seltsame Verlangen giebt sie nicht an, als nur den gemeinplätzlichen:

A heart with sorrow fill'd, sleeps anywhere.

Wahrscheinlich war es eine theatralische Convenienz oder blosse Effecthascherei, welche den Dichter zu dieser sonderlichen Weisung veranlasste.*) Auf diesem Teppich bleibt sie denn, nachdem sie ihr Gefolge entlassen hat, sitzen und schläft bei der Lectüre eines lateinischen Buches, dessen Distichen der Herausgeber für mittelalterlich hält, allmählich ein. Da erscheint Hoffman in Begleitung von Lorrique in der Absicht, die Schlafende, deren Erwachen ihm so gefährlich werden muss, umzubringen. Er spricht stark shakespearisirend:

She stirs not, she's fast. —
Sleep, sweet fair duchess, for thou sleep'st thy last!
Endymion's love, muffle in clouds thy face!
And all ye yellow tapers of the heaven,
(Adressing the moon and stars which shine
through the windows)
Veil your clear brightness in Cimmerian mists!
Let not one light my black deed beautify,
For with one stroke virtue and honour die! —
And yet, we must not kill her in this kind;
Weapons draw blood: blood shed will plainly prove
The worthy duchess (worthless of this death)
Was murder'd, and the guards are witnesses
None enter'd but ourselves.
Lor. (produces a napkin) Then strangle her; here is a
towel, sir.

---

*) Vielleicht dachte Chettle, der, wie wir sahen, so oft den Shakespeareschen *King John* berücksichtigt hat, an die Scene (A. 3, Sc. 1), wo die Fürstin Constanze in ihrem Schmerze sich auch auf den Boden niederlässt:

for my grief's so great,
That no supporter but the huge firm earth
Can hold it up: here I and sorrow sit,
Here is my throne, bid kings come bow to it.

ıorrique's Vorschlag, sowie Einzelnes aus Hoffman's vorher-der Rede, lässt beinahe vermuthen, dass im December 1602, hettle sein Drama schrieb, Shakespeare's *Othello* über die ɜr gegangen sein mochte. — Indess würgt Hoffman die Her- nicht, wie der eifersüchtige Mohr seine Desdemona; vielmehr bt er sich urplötzlich in die schlafende Herzogin und, als der ɜr empfängliche Lorrique sie an seiner Statt umbringen will, er ihm mit einer Kraftrede, die wieder reichlich mit Shake-e'scher Phraseologie versetzt ist:

Thou wert as good, and better, (note my words)
Run unto the top of some dreadful scar,
And thence fall headlong on the under rocks;
Or set thy breast against a cannon fir'd,
When iron death flies thence on flaming wings;
Or with thy shoulders, Atlas-like, attempt
To bear the ruins of a falling tower;
Or swim the ocean, or run quick to hell,
(As dead assure thyself no better place)
Than once look frowning on this angel's face.

)ie Herzogin erwacht und lässt sich von Hoffman, der sich seiner wahren Gestalt zu erkennen giebt, mit der höchst ırscheinlichen Versicherung beschwichtigen, er habe die Rolle beim Schiffbruch umgekommenen Sohnes nur deshalb über-ıen, damit ihr, seiner Mutter, dessen Tod verhehlt bleiben Die an's Ufer gebrachte Leiche Otto's, fügt Hoffman hinzu, er in der Kapelle der oft erwähnten Einsiedelei bestattet. ı will denn die Herzogin am nächsten Morgen gehen und ist damit zufrieden, dass Hoffman auch fernerhin für ihren Sohn Sie sagt:

Since neither Ferdinand nor Luneburg
Have any heirs to sway their several states,
I'll work what lies in me to make thee Duke;
And since thou art accepted for my son,
Attempting it only to do me good,
I here adopt thee mine, christen thee Otho!
Mine eyes are now the font, — the water, tears,
That do baptize thee in thy borrow'd name.

Iit solcher Adoption ist aber Hoffman nicht zufrieden. Er ıt in einem Monologe nach dem Weggang der Herzogin seine schaftliche *Liebe zu ihr:*

But, new-made mother, there's annother fire
Burns in this liver, — lust, and hot desire,
Which you must quench! — must? ay, and shall! I l
Women will like, however they say „No".

Wir sehen, Chettle hat auch Shakespeare's *King Richar*
gekannt und den Charakter jenes unwiderstehlichen Freiers h
seiner Weise zu überbieten versucht.

A. 5, Sc. 1. Der Schauplatz ist wieder vor Hoffman's I wie zu Anfang des Stücks. Der Herzog von Sachsen, Roderic Mathias haben überall vergebens die im Wahnsinn umherschwe Lucibella gesucht und treffen gerade hier zusammen, als die misste auftritt, *„with rich clothes"* wie die alte Bühnenwe lautet. Es sind das die Kleider des zu Tode gemarterten welche sie in Hoffman's Höhle gefunden und mitgenomme Sie öffnet den Eingang zur Höhle und zeigt den entsetzten P die beiden neben einander hängenden Skelette, welche sie „a magern, ausgehungerten Pförtner ihres Hauses", wie sie sagt diesen reichen Gewändern bekleiden will. Hier kommen wi legentlich wieder auf ein Stück der Vorgeschichte dieses D zurück. Der Sachsenherzog sagt beim Anblick dieser Skelett der eisernen Kronen, die sie tragen:

I do remember, th' Admiral
Hoffman, that kept the island of Bornholme,
Was by the Duke of Prussia adjudg'd
To have his head sear'd with a burning crown,
And after made a bare anatomy,
Which, by his son, was from the gallows stol'n.

Während die Fürsten im Begriff stehen, sich von der sinnigen Lucibella, die hier sehr wohl orientirt zu sein schei die Höhle führen zu lassen, naht sich die Herzogin von Lün von Lorrique zu der angeblichen Gruft ihres Sohnes geleitet. gendes Bruchstück aus ihrem die Bestattung des Prinzen Ot treffenden Dialog erinnert wieder an das verkümmerte Begr der Ophelia im *Hamlet* (A. 5, Sc. 1):

Duch. But was the hermit at his burial?
Lor. No; Hoffman and I only digg'd the grave,
Play'd priest and clerk, to keep his burial close.
Duch. Alas poor son, the soul of my delights!
Thou, in thy end, wert robb'd of fun'ral rites!

None sung thy requiem, no friend clos'd thine eyes,
Nor laid the hallow'd earth upon thy lips!
Thou wert not housell'd*) neither did the bells
Ring blessed peals, nor toll thy fun'ral knell;
Thou went'st to death as those that sink to hell!

Weiter fragt die Herzogin, was denn aus den Kleidern ihres Sohnes geworden. Darin habe man ihn begraben, erwidert Lorrique. — Da treten die Andern, welche bisher das Gespräch belauscht haben, näher. Die Herzogin erkennt die Kleider ihres Sohnes auf Lucibella's Armen. Lorrique, der sich nun auf einer Lüge ertappt sieht, will sich erst umbringen, entschliesst sich aber zu einem reuigen Bericht aller Greuelthaten Hoffman's und erhält von den Fürsten Verzeihung für seinen Antheil daran unter der Bedingung, dass er ihnen den Hauptverbrecher Hoffman in die Hände liefere. Zu dem Ende soll die Herzogin, wie Lorrique vorschlägt, sich Hoffman's Liebesanträge scheinbar gefallen lassen und dabei nur von ihm verlangen, dass er sie zuvörderst zur Todesstelle ihres Sohnes bringe. Da wollen denn die Uebrigen ihn überfallen. Lucibella, die plötzlich wieder vernünftig geworden ist, setzt, als Einzige unter den Anwesenden, noch einige Zweifel in Lorrique's Ehrlichkeit. Damit wird ein Abschluss der Scene herbeigeführt, auf dessen Effect Chettle sich wahrscheinlich nicht wenig zu Gute gethan hat. Lorrique kniet in der Mitte der Andern nieder, die sämmtlich ihre rechte Hand auf sein Haupt legen und „Rache gegen Hoffman" schwören. Das Motiv, das sie veranlasst, auf solchen Umwegen zur Vollstreckung dieser Rache zu schreiten, hatte Mathias schon vorher angegeben, indem er sagt:

By sly deceit he acted ev'ry wrong,
And by deceit I would have him entrapp'd.

Gewiss dachte Chettle dabei an Hamlet's Worte (A. 3, Sc. 4): *Oh! 'tis most sweet, When in one line two crafts directly meet.*

A. 5, Sc. 2. Gegend bei Danzig. Hoffman als Herzog von Preussen äussert seine Besorgnisse über das Ausbleiben der Herzogin, als diese selbst in Begleitung Lorrique's erscheint. Hoffman verspricht ihr, sie morgen an die Stelle zu führen, wo ihr Sohn Schiffbruch gelitten. Aber misstrauisch geworden, belauscht er dann ein Selbstgespräch Lorrique's, das so schliesst:

And I've wealth hoarded up, which I will bear
To some strange place: — rich men live anywhere.

*) Cf. *Hamlet (A. 1, Sc. 5): Unhousel'd, disappointed, unanel'd.*

Von Hoffman über diesen Plan zur Rede gestellt, beschwört Lorrique bei Himmel und Hölle seine völlige Unschuld und seine unverbrüchliche Treue gegen seinen Herrn und ertheilt ihm, den scheinbar Versöhnten und Beruhigten, gute Rathschläge, wie Hoffman der Herzogin Gewalt anthun und sie nachher spurlos verschwinden lassen könne. Hoffman geht darauf ein, aber indem er sich stellt, als wolle er dem Lorrique ein grosses Geheimniss in's Ohr flüstern, zieht er seinen Dolch und sticht ihn, so dass der Getroffene besinnungslos wie todt hinfällt. Wir theilen den Schluss dieser Scene mit:

Hof. Go, fool! now thou art dead, I need not fear.
Yet, as thou wert my servant, just and true,
I'll hide thee in the ditch; — give dogs their due!
He, that will prove a mercenary slave
To murder — seldom finds so good a grave.
(He casts the body of Lorrique into a ditch)
He's gone! I now can spare him; — Lorrique, farewell;
Commend me to our friends thou meet'st in hell!
Next plot we for Mathias, and old Saxony,
Their ends shall finish our black tragedy. *(Exit.)*

Diese ungenirte Beseitigung des Leichnams erinnert an die Weise, wie Hamlet den erstochenen Polonias ohne viele Umstände bei Seite schafft.

A. 5, Sc. 3. Wiederum vor der Höhle Hoffman's. Der Herzog von Sachsen und Prinz Mathias suchen wiederum die ihnen abermals abhanden gekommene Lucibella. Da erscheint sie selbst und Roderich, und auf Beide gestützt der nicht todte, aber tödtlich verwundete Lorrique, den Lucibella in seiner Grube entdeckt und daraus gerettet hat. Es scheint, Chettle hat zur Ueberraschung des Publikums diesen elenden Wicht nur deshalb noch einmal auf die Bühne gebracht, damit er dort noch einmal seinen Geist aufgebe und mit seinem nunmehr wirklich todten Leibe den von dem Dichter so oft angewandten Gräueleffect der beiden Skelette verstärken helfe. Lorrique's Leichnam wird nämlich von dem Sachsenherzog dergestalt am Eingange der Höhle in aufrechter Stellung postirt, dass Hoffman vor diesem Anblick zurückschrecken muss, als er die scheinbar willige Herzogin zu süssem Minnespiel in seine Höhle führen will. Der diesem Momente vorhergehende Dialog enthält manche Anklänge aus Shakespeare's *Titus Andronicus*, namentlich aus der Liebesscene Aaron's des Mohren und seiner verbuhlten Gothenkönigin, und mag deshalb hier citirt werden:

Hof. Say, will you yield?
Duch. Oh, at the first? fie, no, —
That were an abject course; but, let us walk
Into some covert, where are pretty caves,
Lucky to lover's suits; for, Virgil sings,
That Dido, being driven by a sharp storm,
Into a Libyan cave, was there entic'd
By silver-tongu'd*) Aeneas to affect;
And, should you serve me so, I were undone,
Disgrac'd in Germany by ev'ry boor,
Who in their rhymes would jest at Martha's name,
Calling her minion to her coz'ning son.
Hof. Fairer than Dido, or Love's am'rous queen! —
I know a cave, wherein the bright day's eyes
Look'd never but askance through a small creek,
Or little cranny of the fretted scar;
There have I sometimes liv'd; there are fit seats;
To sit, and chat, and coll, and kiss, and steal
Love's hidden pleasures. Come, are you dispos'd.
To venture entrance? if you be, essay;
'Tis death to quick desire to use delay.
Duch. Virtue and modesty bid me say, no:
Yet, trust me, Hoffman, thou'rt so sweet a man.
And so belov'd of me, that I must go.
Hof. I'm crown'd the king of pleasure!
Duch. (aside) Hateful slave,
Thou go'st to meet destruction in thy cave!

Die letzten Worte der Herzogin bestätigen sich demnach rasch genug. Von allen Seiten überfallen, wird Hoffman gebunden und an den Felsen geschmiedet. Auf Befehl des Sachsenherzogs wird die eiserne Krone abermals glühend heiss gemacht und auf Hoffman's Haupt gepresst. — Der leitende Gedanke der ganzen Tragödie wird schliesslich noch einmal betont in den Worten, in denen der so zu Tode gemarterte „Rächer seines Vaters" schliesslich seine wahren Empfindungen offenbart:

*) Mit demselben Epitheton bezeichnet bekanntlich Chettle in dem oben erwähnten Trauergedichte auf die Königin Elisabeth Shakespeare selbst:

Nor doth the silver-tongued Melicert
Drop from his honied Muse one sable teare
To mourne her death that graced his desert,
And to his laies opend her royall eare.

Hof. (to Saxony) Do, old dog! — thou help'd'st to worry my dead father,*)
And must thou kill me too? 'tis well! 'tis fit! —
I. who had sworn unto my father's soul,
To be reveng'd on Austria, Saxony,
Prussia, and Luneburg, and all their heirs,
Hod prosper'd in the downfall of some five.
Had only three to offer to the fiends,
And then must fall in love! — Oh, wretched eyes,
That have betray'd my heart, be you accurs'd!
And as the melting drops run from my brows.
So fall they on the strings that guide my heart,
Whereby their oily heat may crack them first! —
Ay, so; — boil on, thou foolish, idle brain,
For giving entertainment to love's thoughts!
A man resolv'd in blood, bound by a vow,
For no less vengeance than his father's death,
Yet become amorous of his foe's wife! —
Oh, sin 'gainst all conceit, worthy this shame,
And all the tortures that the world can name!

Dann folgt in dem alten Drucke des Drama's noch eine durchaus corrumpirte Stelle von funfzehn Versen, mit welchen der neue Herausgeber, der sich um die Wiederherstellung des übrigen Textes ein so grosses Verdienst erwarb, nichts anfangen konnte. H. B. L. hält es mit Recht für wahrscheinlich, dass in der Handschrift, welche Perry besass, das letzte Blatt defect oder unleserlich geworden sein möge. Mehr als ein Blatt wird es schwerlich gewesen sein, denn es ist nicht abzusehen, was nach dem Verscheiden des Helden, der mit der glühenden Krone auf dem Kopfe kaum lange mehr reden und leben konnte, noch viel in dem Drama zu verhandeln blieb, es müsste denn etwa eine Verlobung des Prinzen Mathias mit der Prinzessin Lucibella, oder gar des Herzogs von Sachsen mit der Herzogin von Lüneburg gewesen sein. Bei der naiven Art Chettle's, letztere Matrone zum Gegenstande der sinnlichen Begierden Hoffman's zu machen, wäre auch dieser Abschluss des Trauerspiels nicht ganz undenkbar.

*) Weshalb alle fürstlichen Personen dieses Drama's sich früher einmal das gemeinschaftliche Vergnügen bereitet haben, den Admiral und Piraten Hans Hoffman so grauenvoll zu Tode zu martern, das lässt Chettle unerklärt. Es kam ihm eben nur darauf an, dem jungen Hoffman einen plausiblen Vorwand *zur Vollführung* möglichst vieler Greuelthaten zu verschaffen.

Hiermit ist unsere Analyse zu ihrem Ende gelangt und hat, sgestattet mit den nöthigen Belegstellen reichlicher Citate, soweit zur Kenntniss des Chettle'schen Verses und Stiles in ihrem rhältniss zum Shakespeare'schen erforderlich schienen, den Beweis liefert oder doch die höchste Wahrscheinlichkeit festgestellt, dass ettle's *Hoffman*, in allen Theilen, in der Wahl wie in der Bendlung des Stoffes, das Product einer Bühnenspeculation, einer ncurrenz des Henslowe'schen Theaters mit dem Burbadge'schen, er Rivalität mit dem Shakespeare'schen *Hamlet*, gewesen sein ss. Und zwar konnte der Gedanke an die Möglichkeit eines chen Wettstreits dem Verfasser am nächsten liegen zu einer Zeit, Shakespeare's *Hamlet* noch in dem vollen Glanze seiner ersten fführungen stand und als eine neue Erscheinung die Aufmerknkeit des Publikums wie der Kritiker und der Schauspieler beıders lebhaft beschäftigte. Eben da mochte Chettle oder sein otherr Henslowe vorzugsweise sich versucht und veranlasst fühlen, ch einem Stoffe sich umzusehen, der mit denselben Motiven vielcht dieselben Wirkungen hervorbringen könnte. Ja, sogar auf össere Effecte mochten sie dabei speculiren, insofern dem Publim sich an Hoffman viel evidenter als an Hamlet nachweisen liess, e man einen ermordeten Vater an den Mördern rächen muss. in thatsächlich betrachtet und abgesehen von aller psychologischen araktervertiefung, auf die es dem rasch für das Bedürfniss des ıgenblicks schreibenden Chettle wenig ankam, gelangt ja Hamlet st am Schlusse des Drama's und seines Lebens durch ein Ungefähr r Vollziehung des Racheactes, dem er bis dahin unter steten hwankungen und Bedenklichkeiten zustrebte. Wie viel resoluter ht, mit ihm verglichen, Hoffman an seine ohnehin viel mannichltigere Rachearbeit! Schon in der ersten Scene des ersten Actes ckt er sein erstes Opfer, und so geht seine unverdrossene Thätigit im Würgen munter weiter durch alle Acte und Scenen hinrch. Beinahe hat er schon, ehe das Stück zu Ende geht, mit len seinen Schlachtopfern aufgeräumt, als die plötzlich in ihm flackernde sinnliche Gluth für die Herzogin von Lüneburg ihn f seiner bisher so rasch und erfolgreich durchlaufenen Henkerbahn t und hemmt, so dass doch noch einige wenige fürstliche Pernlichkeiten am Leben bleiben und nun ihrerseits eine entsprechende che nehmen an dem „Rächer seines Vaters". — Mit solchen häuften drastischen Mitteln, die den Zuschauer in athemloser, uselnder Spannung halten mussten, durfte Chettle den dramatischen ettkampf mit dem stets monologisirenden und reflectirenden, nur

einmal gelegentlich aus Versehen eine Mordthat an Polonius begehenden Dänenprinzen schon eher aufnehmen, als es sonst gerathen erschienen wäre. Er wusste sehr wohl aus eigenen wie aus fremden Bühnenerfahrungen, dass das Theaterpublikum jener klassischen Periode durch die Vorführung stets neuer Shakespeare'scher Schöpfungen keineswegs so einseitig verwöhnt war, dass es nicht auch mit demselben Beifall Dramatiker belohnt hätte, welche unserm William nur allenfalls abgucken konnten, „wie er sich räuspert und wie er spuckt“.

Ueber die Entlehnungen Shakespeare's, insbesondere aus Rabelais und einigen italienischen Dramatikern.

Von

Wilhelm König.

Wenn sich die Ansichten über Shakespeare's Verdienst und edeutung als Dichter nun seit längerer Zeit so weit geklärt haben, ass er nicht mehr für das wilde Genie gehalten wird, wofür ihn amhafte Schöngeister des vorigen Jahrhunderts erklärt haben, so eht doch noch jetzt — in einer gewissen Analogie dieses überundenen Urtheils — eine grosse Anzahl seiner Verehrer, darunter amentlich auch Dichter, seine Grösse wesentlich oder blos in der oetischen Darstellung der gewählten Fabelstoffe, in der lebensvollen orführung interessanter und gewaltiger Charakter-Erscheinungen nd allenfalls in der glücklichen Anordnung nach den Erforderissen der Bühne, und auch blos der damaligen Bühne, obgleich er ach allen diesen Seiten hin auch allerlei Ausstellungen, einzelne egründete und viele ungerechte, hat erfahren müssen. Von einem efern Gedankeninhalt und einer künstlerischen Durchbildung in en einzelnen Dramen wollen jene Verehrer Shakespeare's gewöhnch nichts wissen. Sie sehen in ihm nur den inspirirten Dichter, icht den Denker, und führen seine Schöpfungen mehr auf poetische mpfindung und Inspiration, als auf Kunstverstand und Studium ırück. Damit hängt zusammen, dass man ihm — und in früherer eit allerdings mehr als jetzt — eine möglichst beschränkte Kenntiss der Sprachen und der Literatur zugestanden hat und von der oraussetzung ausgegangen ist, dass er überhaupt von Andern enig gelernt und benutzt hat. Freilich hat man anerkennen müssen, ıd Niemand, *der sich mit* dem gebotenen Quellenmaterial beschäf-

tigte, wird es leugnen, dass Shakespeare fast immer den Stoff seiner Dramen nicht erfunden, sondern sich an gegebene Vorlagen aus der Geschichte, Sage oder aus Erzählungen mit einer gewissen Treue gehalten hat, indem er sie zu einem Drama nur ausgestaltete. Wie viel dabei für ihn zu thun war, ersieht sich freilich leicht, wenn man die Novellen oder Historien, wonach er dichtete, mit dem vergleicht, was unter seiner Hand daraus geworden ist.

Bei einer solchen Vergleichung lässt sich unschwer erkennen dass nicht blos der poetische Takt, der ihm eigen war, sondern auch ein sorgfältiges Studium sich geltend machte. Wir lernen auch ausser jenen eigentlichen Quellen immer mehr Werke als solche kennen, die Shakespeare bei seinen Dichtungen vor Augen gehabt und studirt hat, aus denen er einzelne Scenen,*) einzelne Bilder, ja einzelne Worte und Ausdrücke in seine Werke mit mehr oder weniger Veränderungen herüber genommen hat. So wie wir bei näherer Prüfung die Sorgfalt und Feile bewundern müssen, mit welcher von ihm das bereits gegebene behandelt und an seinen richtigen Platz gesetzt, in neue Form gebracht wurde, so dürfte uns allmälich auch der Umfang in Erstaunen setzen, in welchem er die Literatur des In- und Auslandes kennen lernte und künstlerisch zu verwerthen wusste.

Schon die Zeitgenossen Shakespeare's haben es bemerkt, und diese wohl noch mehr als seine heutigen Beurtheiler, wie er auch im Einzelnen die Erzeugnisse der Literatur bei seinem dichterischen Schaffen benutzte, und dies hat wohl auch zu dem Vorwurf geführt dass er sich mit fremden Federn schmücke, wie z. B. das bekannt Pamphlet Greene's ergiebt.**) In diesem ist offenbar nur auf einzelne Entlehnungen gezielt, denn die älteren Bearbeitungen von Heinrich VI., auf welche man früher den Vorwurf Greene's gedeutet hat, sind gewiss ebenfalls von Shakespeare, wie Delius***) und Ulrici †) überzeugend nachgewiesen haben, und noch weniger können wir den Vorwurf darin finden, dass Shakespeare nur im Allgemeinen die Manier seiner Vorgänger in Stil und Vers nachgeahmt.††) I

---

*) Mehreres hiervon hat Klein in seiner Geschichte des Drama's, namentlich bei dem italienischen Drama angeführt.

**) *A Groat's worth of Wit bought with a million of Repentance,* abgedruc in Delius' Ausgabe Shakespeare's, Einleitung zu Heinrich VI. 3. Th. Ausg. 64. S. VIII.

***) In den Einleitungen zu Heinrich VI., namentlich zu Th. 3.

†) Shakespeare's dramatische Kunst. Leipzig 1869. 3. Th. S. 1—45.

††) Vergl. Delius' Einleitung zu Heinrich VI. 3. Th. S. X.

der That sind auch schon in den früheren Dichtungen Shakespeare's eine Anzahl Stellen nachzuweisen,*) welche mit solchen aus Marlowe's Dramen wenigstens solche Aehnlichkeit hatten, dass Greene daraus einen scheinbaren Grund für seinen Vorwurf, der sich augenscheinlich auf die Benutzung der Werke von Zeitgenossen bezog, hernehmen konnte. Sein Angriff ging aber offenbar wesentlich aus unedlem Neid gegen den begabteren und glücklicheren Dichter hervor und wurde auch sehr bald von Anderen gemissbilligt und zurückgenommen. Hätte Greene erhebliche und mehr augenfällige Entlehnungen von einem gewissen Werth nachzuweisen vermocht, hätte damals Shakespeare schon sein Wintermärchen gedichtet gehabt, dem bekanntlich eine Erzählung Greene's zum Grunde liegt, so würde er seine Vorwürfe gewiss viel nachdrücklicher und bestimmter gemacht haben. Wir dürfen daher schon deshalb annehmen, dass in jener frühern Zeit Shakespeare auch im einzelnen weniger aus fremden Quellen und mehr aus der eigenen Phantasie schöpfte als in seinen spätern Dramen, wie denn auch diejenigen Stücke, welche keine nachweisliche Quelle haben, meist seiner ersten Periode angehören, z. B. „Titus Andronicus" und „Verlorene Liebesmüh". Ueberhaupt wird in den spätern Dramen die deutliche Nachbildung der jedesmaligen Quelle im Ganzen genommen immer vorherrschender. Allerdings ist eine solche für den Sturm, offenbar eines seiner letzten Stücke, noch nicht, wenigstens nicht mit Sicherheit, nachgewiesen, und es kann wohl sein, dass wir es hier mit einer ganz freien Phantasieschöpfung zu thun haben, in welchem er die menschliche Kultur und Geisteskraft gewissermassen in einem concentrirten Bilde symbolisch darstellen wollte. Dagegen kommen im Einzelnen grade in diesem Stücke so auffallende Entlehnungen aus andern Dichtern und Schriftstellern vor, wie sie zu unserer Zeit kaum gebilligt werden dürften. Der ältere Dichter, dessen Ruhm bereits begründet war, konnte sich indess dergleichen schon erlauben und es ist auch nicht bekannt geworden, dass er dadurch ernstlich Anstoss erregt hat.**) Für uns ist durch diese Beispiele — und sie haben dadurch ihren besondern Werth — constatirt, dass auch im

---

*) Vergl. *Al. Dyce, the Works of Marlowe.* London 1862. Einl. S. 50 Anm. Ulrici, a. a. O. Th. 3, S. 36.

**) Indess ist ihm doch auch in der von Elze im Jahrbuch B. 7, S. 33, aus *Ben Jonson's Volpone* citirten Stelle und in der weiter unten zu erwähnenden aus *Tomkins' Albumazar Plagiat* zum Vorwurf gemacht worden.

Einzelnen Shakespeare bereits Vorgefundenes in seine Dichtung aufgenommen hat, so dass wir seine ganze dichterische Methode, w sie uns schon bei einer Prüfung jener Hauptquellen sich zeigt, in cons quenter Durchführung im Einzelnen verfolgen können und dass wi auch in anderen Fällen, wo die Aehnlichkeit geringer ist und als zu fällig erscheinen könnte, mit grösserem Recht auf eine Nachbildung schliessen können. Denn mit Bestimmtheit ist ein solcher Schluss auch bei erheblicher Aehnlichkeit selten zu machen, da viele Gedanken, Bilder und Vergleiche durch den Gegenstand selbst naturgemäss hervorgerufen werden, auch viele Anschauungen gemeinsames Eigenthum des Volkes sind und sich sprichwörtlich in gewisse Ausdrücke und Bilder gekleidet haben. Wir werden daher mi grosser Vorsicht verfahren müssen, um einen einzelnen Ausspruch als eine Entlehnung anzusehen und werden der Regel nach nur be wiederkehrenden Aehnlichkeiten berechtigt sein, ohne andern Anhal anzunehmen, dass Shakespeare von dem betreffenden Werk für sein Dichtungen Gebrauch gemacht hat oder irgend beeinflusst worden ist ja, dass er es überhaupt gekannt hat. Andrerseits hat Shakespear seine Stoffe und Vorlagen in so freier Art benutzt, das Vorgefunden mit dem selbst Hinzugethanen so eng organisch und unvermerkt ver knüpft, und es wird die Veränderung, die er mit jenen vornimmt oft so gross, dass wir uns dadurch nicht irre machen lassen dürfen aus der kunstvollen Form das ursprünglich von anderwärts Aufge nommene herauszufinden.

Zunächst werden, um eine Grundlage für die gegenwärtige Er örterung zu gewinnen, jene Stellen aus dem Sturm wenigstens z erwähnen sein, und zwar zunächst die Schilderung eines utopische Staates durch Gonzalo (II, 145—171), welche fast wörtlich, nur m einiger Umstellung aus *Montaigne's Essays* (B. 1, cap. 30) ent nommen ist, dann die schöne Rede Prospero's in der ersten Scen des fünften Acts „*Ye elves of hills*" (33—56), eine Nachbildun aus Ovids Metamorphosen in Goldings Uebersetzung und endli die andre vielbewunderte Rede Prosperos in Act 4, Scene 1 (148-158), welche in Lord Sterlines im Jahre 1605 zuerst erschienen Trauerspiel *Darius* ihr deutliches Vorbild hat. Alle drei Stelle die Shakespeare vor Augen gehabt, finden sich in der Einleitu zur Ausgabe des Stückes von Delius, auf welche wir daher ve weisen. Nur die letztere Stelle citiren wir, um damit no einige andere vergleichen zu können. Die Verse Shakespear lauten hier:

Das Fest ist jetzt zu Ende; unsre Spieler,
Wie ich euch sagte, waren Geister, und
Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.
Wie dieses Scheines lock'rer Bau, so werden
Die wolkenhohen Thürme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der grosse Ball,
Ja, was daran nur Theil hat, untergehn;
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblasst,
Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Stoff
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfasst ein Schlaf!

Im Darius sind die Worte:

Dein gläsern Scepter, Hoheit, schwinge dreist,
Nicht Scepter, nein, nur Rohr, bricht bald in Stücke.
Blend' immer dieser Welt Prunk uns den Geist;
Es schwindet Alles hin, lässt keine Spur zurücke.
All diese Gold-Paläste, stolze Hallen,
Voll Hausrath überschwenglich reicher Kunst,
Glanzhöfe, himmelhohe Mauern fallen,
Verschwinden hin in Lüfte wie ein Dunst.

Schon bei flüchtiger Vergleichung beider Stellen wird man es für wahrscheinlicher halten, dass Shakespeare den Worten Sterline's in seinen schwungvollen Versen eine reichere Entfaltung gegeben hat, als dass diese in das knappere Mass der gereimten Jamben des Trauerspiels gebracht worden sind; es kann aber auch als ausgemacht gelten, dass der Sturm später gedichtet worden, als jenes Trauerspiel, und auch Elze, welcher den Sturm früher als alle andern Ausleger datirt, nimmt an, dass jene Stelle von Shakespeare benutzt worden ist.*) Jedenfalls ist zu beachten, dass hier eine Entlehnung aus einer nicht lange vorher erschienenen Dichtung eines Zeitgenossen vorliegt. Shakespeare hat aber in den obigen Versen unseres Erachtens auch noch eine Stelle aus einem andern, wenn auch früheren, doch immer noch zeitgenössischen Dichter, Edmund Spenser, welcher 1598 starb, vor Augen gehabt, nämlich folgende aus den Zeitruinen *(The Ruines of Time):*

High towers, faire temples, goodly theatres,
Strong walles, rich porches, princely palaces,
Longe streets, brave houses, sacred sepulchers,

*) Jahrbuch *B. 7. S. 29.*

Sure gates, sweet gardens, stately galleries,
Wrought with faire pillours, and fine imageries,
All those (oh pitty) now are turnd to dust,
And over-growne with black oblivion's rust.

Es könnte zwar sein, dass Sterline Spenser nachgedichtet h und dass daher die Aehnlichkeit der Verse Spenser's mit dene Shakespeare's rührt, aber sie ist grösser mit den letzteren, als m der Stelle aus Darius. Gleich die bei Spenser zuerst erwähnte Thürme, Tempel und Theater kommen nicht bei Sterline, wohl abe in Prospero's Rede vor, der zwar das Theater nicht nennt, aber di Bühne und das Bühnenwesen als Bild der Vergänglichkeit bei de ganzen Rede vor Augen hat, wobei ebenso Prospero wie der Schau spieler und der Dichter selbst als Sprecher angesehen werden kan Während der Schluss der beiden in Sterline's Versen enthaltene Perioden sich bei Shakespeare im Anfang und in der Mitte ziemlic deutlich wiederholt, ist obige Stelle Shakespeare's gegen da Ende hin von den andern beiden Stellen völlig verschieden, giel aber ein Bild, welches ganz ähnlich in Sophocles *Ajax* (v. 125—126 vorkommt, ohne dass wir behaupten möchten, dass es von doı entlehnt sei:

Denn wir, wie viel wir unsrer leben, seh ich, sind
Nichts als Traumbilder oder flüchtig Schattenspiel.

Auch Shakespeare selbst hat das Bild oft wiederholt, z. B. ir *Hamlet* (III, 1, 64):

Sterben — schlafen — nichts weiter.

Mass für Mass (III, 1, 32):

Du hast zu eigen Jugend nicht noch Alter,
Nein, gleichsam nur 'nen Schlaf am Nachmittag,
Der beides träumt —*)

und mit der Stelle aus Sophocles hat vielleicht die meiste Aehnlic keit der Vers aus *Macbeth* (V, 5, 24):

Leben ist nur ein wandernd Schattenbild,
Ein armer Komödiant —

wobei also wieder die Bühne, wie bei jener Stelle im Sturm, Bild der Vergänglichkeit gebraucht wird.

---

*) Aehnlich heisst es bei Ossian (Der Krieg von Inisthona, Anfang. Tau nitz Edition S. 203): Ein Traum des Jägers an der Haid' am Berge ist ur *Jugend. Er schläft im milden Strahl der Sonne ein und erwacht im Sturn*

Von ähnlichen Aussprüchen späterer Dichter mag hier nur erwähnt werden aus Calderon's *Leben ein Traum* (2 A.):

Denn ein Traum ist alles Leben,
Und die Träume selbst ein Traum —

so wie aus dem Alterthum noch *Pindars:* Σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος, was wieder an Hamlet's Gespräch über den Ehrgeiz erinnert.*)

Schon aus dem vorstehend Angeführten ist leicht zu ersehen, wie weit wir geführt werden, wenn wir dieselben Gedanken bei verschiedenen Dichtern verfolgen wollen und wie unsicher es meist wird, Entlehnungen oder Anregungen dabei festzustellen. Wir wollen uns zwar weiter mit der Betrachtung solcher Stellen bei Shakespeare beschäftigen, welche auf fremde Einwirkung hindeuten, wir können aber dabei nur eine kleine Auswahl treffen und wollen namentlich solche Stellen voranstellen, aus denen wir die Bekanntschaft unseres Dichters mit Rabelais und einigen weniger bekannten italienischen Dramatikern herleiten.

Dass Shakespeare den französischen Satiriker gekannt hat, ist unseres Wissens da, wo es überhaupt zur Sprache gekommen ist, nicht bezweifelt worden und es rechtfertigt sich von vornherein dadurch, dass der satirische Roman *Gargantua* und *Pantagruel*, worin im wesentlichen der literarische Nachlass des Rabelais besteht, zur Zeit Shakespeare's ein allgemein und auch in England gelesenes Buch war, von welchem auch englische Uebersetzungen damals existirt zu haben scheinen. Nach den Buchhändler-Registern sind, wie Steevens nachweist, 1592 und 1594 Bücher mit dem Titel „*Gargantua his prophecie*“ und „*The history of Gargantua*“ in London im Druck erschienen und schon viel früher ist in *Laneham's Narrative of Queen Elisabeth's Entertainment at Kenilworth Castle in 1575* das Buch *Gargantua* erwähnt. Auch wird ausdrücklich Rabelais als Autor jener Werke in einer Satire Hall's namhaft gemacht.**) Shakespeare erwähnt sogar selbst in „Wie es euch gefällt“ (III, 2, 238)***) den Titelnamen Gargantua (eines Riesen,

*) II, 2. Güldenstern. — — denn das eigentliche Wesen des Ehrgeizes ist nur der Schatten eines Traumes.
Hamlet. Ein Traum ist selbst nur ein Schatten.
Rosencranz. Freilich, und mir scheint der Ehrgeiz von so luftiger und loser Beschaffenheit, dass er nur der Schatten eines Schattens ist.

**) Vergl. Regis' Uebersetzung und Erklärung von Rabelais *Gargantua und Pantagruel.* Leipzig, Barth. 1832 u. 1839. Bd. 2, Commentar. Einleit. S. 171.

***) Celia. *You must borrow me Gargantua's mouth first: 't is a word too great for any mouth of this age's size.*

unter dessen Bilde der König Franz I. von Rabelais dargestel wird), wie derselbe auch in Dichtungen seiner Zeitgenossen (z. B in Ben Jonson's *Every man in his humour* II, 2) wiederholt vorkommt, doch dürfte damit die Bekanntschaft Shakespeare's mit Rabelais' Roman noch nicht bewiesen sein, weil der Riese Gargantua schon in alten, allgemein verbreiteten französischen, englischen und selbst deutschen Sagen und Volksbüchern genannt und dargestellt wird, und Shakespeare mit diesem Zweige der Literatur zweifelsohne sehr vertraut gewesen ist.

Dagegen wird bei näherer Prüfung jenes Romans vollständig bestätigt, dass Shakespeare denselben gekannt und hier und da benutzt, ja sogar studirt hat, so sehr auch seine Werke in dichterischer Form, Inhalt und Werth von dem des Franzosen entfernt liegen. Viele Stellen in Shakespeare's Werken weisen Aehnlichkeiten mit solchen aus Rabelais auf und wenn sie auch meist in Unbedeutendem bestehen, so lässt doch das öftere Vorkommen derselben um so sicherer darauf schliessen, dass dies nicht zufällig ist In einigen wenigen Fällen hat aber auch Shakespeare in umfassenderer Weise das Werk des französischen Satirikers als Vorbild benutzt, allerdings in so frei poetischer Art, dass die Aehnlichke nicht sehr auffallend und — in neuerer Zeit wenigstens — unsere Wissens noch nicht zur Sprache gebracht worden ist. Eine genauere Vergleichung dürfte daher gerechtfertigt und von Interes sein, auch abgesehen von der Wichtigkeit, welche in literatu geschichtlicher Hinsicht die Feststellung des Einflusses von Rabela Werk auf Shakespeare hat. Wir lassen daher zunächst die Haup stelle aus Rabelais in der ziemlich zuverlässigen Uebersetzung v Regis folgen. Sie findet sich im dritten Buch, Capitel drei, in d geistreichen Lobrede auf das Borgen, mit welcher Panurg, der B gleiter Pantagruels, die Vorwürfe des Letzteren über sein Schulde machen beantwortet (Regis S. 358):

Ja was noch ärger! denn so helf mir Sanct Babolin der Gott mann, wo ich nicht all mein Lebtag Schulden für eine Kett und Bind bruck Himmels und Erden gehalten hab, für den alleinigen Nahrung quell der Menschenrass, (ohn welchen, sag ich, wir Menschen sam und sonders bald verkommen müssten). Sind sie nicht etwan die gros Weltseel selbst, wodurch, nach der Akademiker Lehr, ein jedes Di sein Leben hat? Zum Beweise, stellt euch einmal in klarem Geist d Idee und Form einer Welt für — nehmet, wenn ihr wollt, die dreyssig derer die Metrodorus der Philosoph ersonnen hat, meinetwegen au die achtundsiebzigst des Petronius — eine Welt ohne Schulden! *werden die* Gestirn aus allen ihren Gleisen weichen. Nichts wie Ve

wirrung. Jupiter, weil er Saturnen nichts mehr schuldet, wird ihn aus seiner Sphär entsetzen, und alle Intelligenzen, Götter, Himmel, Dämonen, Heroen, Genien, Teufel, Erd, Meer, all Element an seiner homerischen Kett erhenken. Saturn wird sich mit Mars verbinden und die Welt oberst zu unterst kehren. Merkur wird nicht den Andern mehr dienen, nicht ferner ihr Camill sein wollen, wie er in der Hetrusker Sprach hiess, denn er ist ihnen nichts schuldig. Venus wird nicht mehr venerirt sein, denn sie hat nichts geliehen. Der Mond wird blutigroth und finster bleiben; wofür sollt ihm die Sonn ihr Licht leihn? war sie doch nicht verbunden dazu. Die Sonn wird nicht mehr scheinen auf Erden, die Stern nicht mehr mit gutem Einfluss herunterleuchten, denn die Erd hinterhielt ihnen ihrer Dünst und Nebel Nahrung, von denen, wie Heraklitus lehrt, die Stoiker darthun und Cicero meldet, die Stern veralimentiret werden. Unter den Elementen wird kein Verkehr, Tausch noch Gemeinschaft mehr sein, denn es wird sich keines dem andern verpflichtet achten; es hätt ihm nichts zuvor geliehen. Aus Erden wird kein Wasser werden, das Wasser nicht in Luft sich wandeln, aus Luft kein Feuer entstehn, das Feuer die Erd nicht wärmen. Die Erd wird nichts als Ungeheuer, Titanen, Aloiden, Riesen zum Fürschein bringen, kein Regen wird fallen, kein Licht wird scheinen, kein Wind wird wehn, wird weder Sommer noch Herbst mehr sein. Lucifer bricht sein Kett entzwey und schiesst mit allen Furien, Strafen und gehörnten Teufeln herauf aus dem Abgrund, die Götter sammt und sonders, grosser und kleiner Völker, wie Vöglein aus ihren Himmeln zu krebsen. Es wird ein wahrer Hundskrieg seyn, diese Welt die nichts leiht noch borgt, eine Kabal enormer als des Parisischen Rectors, ein Teufelsspuk, toller als auf dem Fasching zu Doué. Unter den Menschen wird keiner dem andern mehr beystehn, wie laut er auch um Hülf, Mord, Feuer, Wasser, und Zeter schrie; niemand wird kommen: warum? er hätt nichts hergeliehen, man war ihm nichts schuldig, niemand hat Schaden von seinem Brand, von seinem Schiffbruch, Tod und Verderben. Dafür auch lieh er nichts, dafür auch leihet man ihm nun wieder nichts. Kurz, Glauben, Lieb und Hoffnung werden aus dieser Welt verbannet seyn; denn die Menschen sind geboren einander zu helfen und beyzustehn. An deren Statt vielmehr wird einziehen Verachtung, Misstraun, Hader, Hass, nebst aller Uebel, aller Plagen, aller Verwünschungen Heeresschwarm. Ihr dächtet eigentlich, Pandora hätt dort ihr Fläschlein ausgeleert. Die Menschen werden Mannwölf seyn, Wärwölf und Kobolt wie Lykaon, Bellerophon, Nebukadnezar; Räuber, Strauchdieb, Meuchelmörder, Giftmischer, Missethäter, Neider, voll Tück und Arglist, Einer auf All und All auf Einen, wie Ismael, wie Metabus, wie der Athenische Timon, der darum Misanthropos hiess. Denn es wär der Natur viel leichter die Fisch in Lüften zu futtern, oder den Hirsch zu weiden am Meeresgrund, als diese unleihfertige Schlaraffenwelt zu erhalten. Ich bin ihr, mein Treu! ganz gram. Und stellt ihr euch itzt nach dem Muster dieser verdrossnen, dickschnutigen, nichts leihenden Welt, die andre kleine Welt für, welches der Mensch ist, da werd ihr einmal erst einen schönen Krakeel drinn finden. Das Haupt wird seiner *Augen Licht zu Leitung* der Händ und Füss nicht herleihn:

die Füss es sich zu tragen weigern: die Händ ihm ihren Dienst ' sagen. Das Herz, so vieler Pulsschläg müd, die Glieder nicht bewe ihnen nichts weiter leihen. Die Lung wird ihm das Darlehn il Othens entziehn; die Leber ihm zu seinem Bedarf kein Blut n schicken, die Blas nicht mehr in der Nieren Schuld sein wollen, Harn gesperret seyn. Das Gehirn, in Obacht solchen Unfugs, v träumerig werden, und weder denen Nerven Empfindung, noch a den Mäuslein Nahrung reichen. Summa, ihr werd in dieser vertracl weder Leiher- noch Borgerwelt eine schmähligere Verschwörung al Aesopi Mährlein sehen. Auch wird sie zweifelsohn zu Grund g und das in Bälden, wenn ihr gleich der Arzneygott Aeskulapius se helfen wollt, der Leib müsst stracks in Fäulniss, und die Seel er gradaus zu allen Teufeln fahren, meinem Geld nach.

Von vorstehender Rede hat Shakespeare unseres Erachtens (zelne Theile an drei Stellen verschiedener Dramen in seiner benutzt, zunächst in der Ermahnung des Ulysses an die and Heerführer der Griechen (Troilus und Cressida I, 3, 94):

Doch wenn die Planeten
In schlimmer Mischung irren ohne Regel,
Welch Schreckniss! Welche Plag' und Meuterei!
Welch Stürmen auf der See! Wie bebt die Erde!
Wie rast der Wind! Furcht, Umsturz, Graun und Zwiespal
Reisst nieder, wühlt, zerschmettert und entwurzelt
Die Eintracht und vermählte Ruh' der Staaten
Ganz aus den Fugen! O, wird Abstufung,
Die Leiter aller hohen Plan', erschüttert,
So krankt die Ausführung. Wie könnten Gilden,
Würden der Schule, Brüderschaft in Städten,
Friedsamer Handelsbund getrennter Ufer,
Der Vorrang und das Recht der Erstgeburt,
Ehrfurcht vor Alter, Scepter, Kron' und Lorbeer,
Ihr ewig Recht ohn' Abstufung behaupten?
Tilg' Abstufung, verstimme diese Saite,
Und höre dann den Missklang! Alles träf'
Auf offnen Widerstand. Empört dem Ufer
Erschwöllen die Gewässer über's Land,
Dass sich in Schlamm die feste Erde löste;
Macht würde der Tyrann der blöden Schwäche,
Der rohe Sohn schlüg' seinen Vater todt;
Kraft hiesse Recht — nein, Recht und Unrecht, deren
Endloser Streit Gerechtigkeit vermittelt,
Verlören, wie Gerechtigkeit, den Namen.

Dann löst sich Alles auf nur in Gewalt,
Gewalt in Willkühr, Willkühr in Begier;
Und die Begier, ein allgemeiner Wolf,
Zweifältig stark durch Willkühr und Gewalt,
Muss dann die Welt als Beute an sich reissen,
Und sich zuletzt verschlingen.

)ie Rede des Ulysses zeigt allerdings mehr in der allgemeinen ellung von der gegenseitigen Abhängigkeit der Himmelskörper, ler eintretenden Verwirrung, sowie in der ganzen Art des rischen Vortrags Aehnlichkeit mit den citirten Sätzen aus ais, als in Einzelheiten. Von solchen ist vielleicht blos der Rabelais vorkommende „Währwolf" Veranlassung zu den n Versen des obigen Citats geworden, wenn es nicht die Wölfin ingang von Dantes Hölle war, und wenn überhaupt bei diesem läufigen Bilde, welchem von Shakespeare aber ein ungewöhn-kühner Ausdruck gegeben wird, eine anderweitige Anregung ehmen ist. Für obige Verse Shakespeare's findet sich aber noch ein anderes, etwas deutlicheres Vorbild in Rabelais' Roman. uch 4, Cap. 26 (Seite 664 der Uebersetzung von Regis) ist die von einem dunkeln Walde als der Wohnung der Heroen und es dann:

Wenn einer (der Heroen) hinfährt, so ist — — im Wald Weh-l und — — am Land Pest, Windbruch, schwere Plagen; in n Finsterniss und Aufruhr, im Meer Orcan und Sturm. — — ugenblick, da sie verscheiden, — — bricht auf Inseln, wie auf n Land und in Lüften wilder Aufruhr aus, Verfinsterung, er, Hagel, Blitz; im Erdball Dröhnen, Bidmen (Erdbeben), n, im Meer Orcan und Ungewitter, nebst Wehgeheul der Völker, lel der Religionen, Umsetzung der Königreiche und Ausrottung reien Staaten.

Mit beiden hier citirten Stellen aus Rabelais und namentlich er letzteren haben ferner Aehnlichkeit die Worte Gloster's im *Lear* (I, 2, 115):

Liebe erkaltet, Freundschaft fällt ab, Brüder entzweien sich; idten Meuterei, auf dem Lande Zwietracht, in Palästen Ver-das Band zwischen Sohn und Vater zerrissen. — Ränke, Herz-keit, Verrath und alle zerstörenden Umwälzungen folgen uns s — — —

Es bedarf keiner Ausführung, wie sehr überall die Darstellung espeare's *die des Rabelais* an Kraft und Schönheit überbietet.

und es ist hier noch zu erinnern, wie mit noch grösserer, wahrhaft titanischer Kraft, das in obigen Stellen behandelte Thema, der Aufruhr in der Natur und chaotische Auflösung in der berühmten Sturmscene im *König Lear* (Anfang des dritten Acts) in Worte und Verse gekleidet ist. Dabei müssen wir freilich, um gegen den französischen Satiriker gerecht zu bleiben, berücksichtigen, dass seine Darstellung im ruhigen, selbst scherzhaften Gespräch vorkommt, wo eine starke poetische Erhebung nicht angebracht gewesen wäre, wie denn auch Shakespeare's Behandlung desselben Gegenstandes je nach der Veranlassung und der Erregung der redenden Person ganz verschieden ist.

In Ansehung der Originalität des Gedankens scheint unser Dichter namentlich in der zweiten jetzt zu erwähnenden Stelle bei Rabelais ein Anlehen gemacht zu haben, wozu derselbe in seiner originellen Vertheidigung des Borgens ja auch einlud. Der Gedanke vom gegenseitigen Borgen der Himmelskörper wird in *Timon von Athen* mit der Aenderung wiederholt, dass dort die Welt und die Weltkörper als von einander stehlend dargestellt werden. Timon sagt (A. 4, Sc. 3 v. 438):

Alles, hört, treibt Dieberei:
Die Sonn' ist Dieb, beraubt durch zieh'nde Kraft
Die weite See; ein Erzdieb ist der Mond,
Da er wegschnappt sein blasses Licht der Sonne;
Das Meer ist Dieb, dess nasse Wogen auflöst
Der Mond in salz'ge Thränen; Erd' ist Dieb,
Sie zehrt und zeugt aus Schlamm nur, weggestohlen
Vom allgemeinen Auswurf: Dieb ist Alles.
Gesetz, euch Peitsch' und Zaum, stiehlt trotzig selbst,
Und ungestraft.

Uebrigens hat schon Anakreon mit ähnlicher Kühnheit die Beziehungen der Weltkörper zu einander dichterisch behandelt, es mag aber wohl eher der gelehrte Rabelais als Shakespeare den griechischen Dichter bei den erwähnten Stellen vor Augen gehabt haben. In seiner 19. Ode singt Anakreon:

Die schwarze Erde trinket,
Es trinken sie die Bäume;
Es trinkt das Meer die Flüsse,
Die Sonne trinkt die Meere,
Der Mond die Sonne wieder:
Was wollt ihr drum, ihr Freunde,
Das Trinken mir verbieten?

ls die dritte hierher gehörige Stelle, an welcher Shakespeare obiges Capitel aus Rabelais beeinflusst worden, sehen wir die zu Anfang des *Coriolan* vorkommende Rede des Menenius pa an die aufrührerischen Bürger an (I, 1). In der eigent- Quelle Shakespeare's für die römischen Dramen, im Plutarch sich die Darstellung nur ganz kurz,*) ebenso im Livius I. cap. 32), während Shakespeare die Darstellung viel ausführ- giebt. Er dürfte dabei namentlich in den Versen:

Eu'r höchst verständ'ger Bauch, er war bedächtig,
Nicht rasch, gleich den Beschuld'gern, und sprach so:
Wahr ist's, ihr einverleibten Freunde, sagt' er,
Zuerst nehm' ich die ganze Nahrung auf,
Von der ihr Alle lebt; und das ist recht,
Weil ich das Vorrathshaus, die Werkstatt bin
Des ganzen Körpers. Doch bedenkt es wohl:
Durch eures Blutes Ströme send' ich sie
Bis an den Hof, das Herz — den Thron, das Hirn,
Und durch des Körpers Gäng' und Windungen
Empfängt der stärkste Nerv, die feinste Ader
Von mir den angemess'nen Unterhalt,
Wovon sie leben —

abelais Darstellung vor Augen gehabt haben. Dieselbe ist ns in dem folgenden Capitel von *Gargantua* und *Pantagruel*, n der andern Seite der glückselige Zustand des gegenseitigen ns geschildert ist, noch ausführlicher wiederholt, doch ohne dabei mehr Aehnlichkeiten mit Shakespeare's Worten hervor- , als in dem obigen Excerpt. Shakespeare hat jedenfalls die hrung des Bildes auf das richtige Mass zurückgeführt, wobei berücksichtigt ist, dass Menenius Agrippa zu den Proletariern etwas deutlich sprechen musste.

)ass an den vorerwähnten Stellen Shakespeare jenes Capitel abelais vor Augen gehabt hat, wird auch durch die Art und bestätigt, in welcher er wegen einer solchen Entlehnung von Zeitgenossen aufgezogen wird. Die betreffende, aus diesem le höchst interessante Stelle findet sich in dem Lustspiel *mazar* von Tomkis, nach Andern Tomkins, gleich zu Anfang rsten Acts; man wolle dieselbe, welche wir hier folgen lassen, len obigen genau vergleichen, da in derselben die Elemente Shakespeare'schen Verse aus *Timon* und *Coriolan*, sowie der

) Vergl. die *Einleitung zu Coriolan* in Delius' Ausgabe.

entsprechenden Rede aus *Rabelais* offenbar absichtlich verschmolzen sind:

Albumazar. Most trades and callings much participate
Of yours; though smoothly gilt with th'honest title
Of merchant, lawyer, or such like: the learned
Only excepted, and he 's therefore poor.
Harpax. And yet he steals; one author from another.
This poet is that poet's plagiary,
And he a third's, till they end all in Homer.
Album. And Homer filch'd all from an Egyptian priestess;
The world's a theatre of theft. Great rivers
Rob smaller brooks, and them the ocean.
And in this world of ours, this microcosm,
Guts from the stomach steal, and what they spare,
The meseraicks filch, and lay't i'the liver:
Where, lest it should be found, turn'd to red nectar,
'Tis by a thousand thievish veins convey'd,
And hid in flesh, nerves, bones, muscles, and sinews,
In tendons, skin, and hair; so that, the property
Thus alter'd, the theft can never be discover'd.
Now all these pilf'rings, couch'd and compos'd in order,
Frame thee and me. Man's a quick mass of thievery.
Ronca. Most philosophical Albumazar!
Harpax. I thought these parts had lent and borrowed mutual.
Album. Say they do so: 'tis done with full intention
Ne'er to restore, and that's flat robbery.

Aus dem in Cursivschrift gedruckten drittletzten Verse geht augenscheinlich hervor, dass hier Tomkis durch die Bezugnahme auf das bei Rabelais vorkommende „Leihen“ und die Anwendung der Timon'schen Theorie vom „Stehlen“ und durch die ähnliche Benutzung der von Shakespeare an verschiedenen Orten gebrauchten Bilder, die Entlehnungen unseres Dichters aus Rabelais, wie wir solche hier hervorgehoben haben, ebenfalls gefunden und in feiner Art hat verspotten wollen. Ziemlich grob ist zwar der Anfang des citirten Gesprächs, doch ist die Rede dort so allgemein gehalten, dass sie nicht unmittelbar auf Shakespeare bezogen werden kann. Jedenfalls ist dann der Spott sehr geistreich eingekleidet, indem Tomkis von der gleichen Entlehnung selbst Gebrauch macht und zugleich den geringfügigen Unterschied zwischen des Rabelais und Timon Darstellung in so natürlicher und scheinbar harmloser Weise hervorhebt. *Bedürfte* es noch eines Beweises, dass hier auf Shakespeare angespielt

ergiebt sich solcher auch noch aus dem verwandten Inhalt ten obigen Verse aus *Albumazar* mit den nachstehenden Timon's, welche nicht weit vor den oben citirten stehen : denen sich nichts Aehnliches bei Rabelais findet (IV, 3, 428):

Gleichwohl dank' ich euch,
Dass ihr für offenbare Dieb' euch gebt,
Dass ihr in heiligeren Hüllen nicht
Zu Werke geht, denn in geschloss'nen Zünften
Ist Diebstahl bodenlos.

dlich scheint Tomkis auch noch speciell in den Worten: st ein Diebstheater" auf Shakespeare und sein „Die ganze t eine Bühne", „*All the world's a stage*" in „Wie es euch (II, 7, 139) anzuspielen. Aus der Rede Panurg's hat Tomkis n Microcosmus erwähnt, wovon bei Shakespeare sich nichts so dass kein Zweifel sein dürfte, dass er auch Rabelais im ehabt hat.

n dem Dichter des *Albumazar* wissen wir fast gar nichts, : er in Trinity College in Cambridge war, wo jenes Stück r 1614 vor dem König aufgeführt wurde. Auch andere gen sind von Tomkis nicht bekannt, er mag, da das Werk matischem Geschick zeugt, früh gestorben sein, oder er hat : ausnahmsweise, vielleicht in Veranlassung des königlichen , mit dramatischer Dichtung sich versucht. Es ist auch riginaldichtung und sollte es wohl auch nicht vorstellen, da ıze eine ziemlich treue Bearbeitung von *Giovanni Battista orta's* im Jahr 1606 in Venedig erschienener Comödie *Lo ro* ist, auch dieselben Personen unter denselben Namen, wie italienische Stück hat, vorführt.*)

ı anderer Weise als von Tomkis sind die Bilder aus den beiden aus ıd *Coriolan* angeführten Stellen von Milton in folgenden Versen seines ın Paradieses verbunden worden (5, 514 folg.):

Denn wisse, was erschaffen ward, bedarf
Nahrung und Unterhalt. Von Elementen
Nährt Gröberes das Reinere, die Erde
Das Meer; es nähren Erd' und Meer die Luft;
Luft jene Feu'r im Aether, und zuerst,
Als niedrigstes, den Mond — woher die Flecken
In seinem runden Antlitz, (Dünste noch
Unrein, noch in sein Wesen nicht verwandelt).
Doch auch der Mond, von seinem feuchten Ball,
Versäumt nicht Nahrung über sich zu hauchen,
In höh're Kreise. Für das Licht, das Allen
Die Sonne giebt, empfängt von Allen sie
Nahrkräftigen Ersatz in feuchten Dünsten,
Und *speist zu* Abend mit dem Ocean.

Jenes Mährchen des Menenius Agrippa ist, wie auch Rabelais andeutet, auf den alten Aesop zurückzuführen. Rabelais citirt diesen auch an einer andern Stelle, welche unseres Erachtens Shakespeare ebenfalls für sich verwerthet hat. Im dritten Buch Cap. 15 heisst es bei Rabelais (Regis S. 403):

Es ist bei den Menschen ein ganz gemein und alltäglich Ding, dass sie der Andern Unglück merken, in Voraus sehen, weissagen und wittern. Aber o wie selten geschieht, dass einer sein eigen Unglück wittert, in Voraus sieht, merkt oder weissagt! Und wie kläglich hat es Aesopus in seinen Mährlein uns fürgestellt, wo er sagt, dass ein jeglicher Mensch, der in die Welt geboren wird, an seinem Hals ein Ränzlein trüg, in dessen vorderem Täschlein die Sünden und Unglücksfäll der Anderen wären, allzeit vor unsern Augen offen und kenntlich; im hintersten Täschlein aber wär unsre eigne Sünd' und Unglück, die keiner jemals säh' noch merkt' als wenn des Himmels Huld dazu den rechten Aspect verliehen hätt.

Bei den alten Schriftstellern wird Aesop's Parabel nur ganz kurz im *Stobaeus* erwähnt*) und Shakespeare, der diesen schwerlich gelesen haben wird, dürfte das absonderliche Bild wohl aus Rabelais entnommen haben, indem er es im *Troilus and Cressida* (III, 3, 145) wie folgt anwendet:

Die Zeit trägt einen Ranzen auf dem Rücken,
Worin sie Brocken wirft für das Vergessen — —
Die Krumen sind vergangne Grossthat, aufgezehrt
So schleunig als vollbracht, so bald vergessen
Als ausgeführt.

Das vorstehend Angeführte giebt unseres Erachtens den vollständigen Nachweis, dass Shakespeare Rabelais Roman gekannt und benutzt hat. Von Situationen, Scenen, Characteren wüssten wir allerdings nichts nachzuweisen, wobei Shakespeare von dem geistreichen Franzosen beeinflusst worden wäre. Falstaff erinnert zwar in Einzelheiten an Rabelais' *Panurg*, ist aber doch wesentlich verschieden von diesem und jene Einzelheiten sind nicht grade characteristisch.**) Dagegen können wir von einzelnen originellen Ausdrucksweisen und Bildern noch so manches aus Rabelais anführen, was

*) *Αἴσωπος ἔφη, δύο πήρας ἕκαστον ἡμῶν ἐπιφέρειν, τὴν μὲν ὄπισθεν, τὴν δὲ ἔμπροσθεν, καὶ εἰς μὲν τὴν ἔμπροσθεν ἀποτιθέναι τὰ τῶν ἄλλων ἀνθρώπων ἁμαρτήματα, εἰς δὲ τὴν ὄπισθεν τὰ ἑαυτῶν.*

**) Dass Rabelais an komischer Kraft Shakespeare verwandt ist, haben auch Franzosen gefunden. *Sainte-Beuve (Tableau de la poesie française au XVI siècle. Paris 1869)* sagt von Rabelais: il est notre Shakespeare dans le *comique*.

ch bei Shakespeare wiederfindet, und wenn wir auch nicht überall nnehmen, dass die Worte Shakespeare's auf Rabelais zurückzuhren sind, so wollen wir doch solche Aehnlichkeiten nicht überehen, theils um auch Andern die Prüfung zu überlassen, theils um abei andere hierher gehörige Erwähnungen anzuknüpfen. Zu dem tzteren wird uns gleich die folgende Notiz Veranlassung geben:

1. In Rabelais' Roman heisst es Buch 4 Cap. 54 (S. 745 von Regis' Uebersetzung): „wir sind Gott sei Dank nur schlichte Leute, ir nennen Feigen Feigen, Pflaumen Pflaumen und Birnen Birnen."

Aehnlich sagt im *Hamlet* Polonius (II, 2, 88):

Mein Fürst und gnädiger Herr, hier zu erörtern,

— — — — — — —

Warum Tag Tag, Nacht Nacht, die Zeit die Zeit,
Das hiesse, Nacht und Tag und Zeit verschwenden — —

Shakespeare hat aber hierbei unseres Erachtens an eine Stelle us Giordano Bruno's Schriften gedacht. In der Widmungsschrift n Philip Sidney, welche er dem *Spaccio della Bestia Trionfante* oranschickte, einem Werke, welches während Bruno's Aufenthalt London (1583—1586) dort gedruckt und veröffentlicht wurde, agt der Verfasser von sich selbst: „Da spricht Giordano im ulgärton, benamset frank und frei, giebt den entsprechenden Ausruck demjenigen, dem die Natur das entsprechende Wesen verehen; — — — er nennt das Brod Brod, den Wein Wein, den opf Kopf, den Fuss Fuss" u. s. w.

Die Aehnlichkeit liegt in jener Stelle des *Hamlet* lediglich in er Wiederholung desselben Wortes, da auch in der Erörterung des runo, die in derselben Weise noch ungebührlich lange fortgesetzt ird, gegenständlich nichts von dem vorkommt, was Polonius erähnt. Wir finden uns aber zu jener Annahme dadurch bestimmt, ass Giordano Bruno's philosophische Erörterungen im Ganzen und verschiedenen Einzelheiten an Hamlet's Aussprüche und Anchauungsweise, sowie auch sonst an einzelne Worte des Polonius rinnern und weil andrerseits aus der Art wie Shakespeare des Nolaners Redeform abkürzte und dann die Worte folgen liess:

Weil Kürze denn des Witzes Seele ist

es den Anschein gewinnt, als sei er durch die übermässige Weitschweifigkeit des Nolaners an obiger Stelle auf diese Worte geführt worden, womit sowohl dieser als Polonius selbst in komisch wirkender Weise persiflirt erscheint.

*) *Vgl. hierüber Tschischwitz,* Shakespeare-Forschungen, I. Thl. Hamlet. S. 68.

Uebrigens ist hierbei nicht unerwähnt zu lassen, dass Rabelais wie Bruno und mithin auch Shakespeare für obige Worte bereits in älteren Schriftstellern und Sprichwörtern Vorbilder hatten.*)

2. Hamlet antwortet auf die Frage des Königs nach Polonius' Leichnam (IV, 3, 35):

> Im Himmel. Schickt hin, um zuzusehn. Wenn Euer Bote ihn da nicht findet, so sucht ihn selbst an dem andern Orte.

Die letztere Bezeichnung findet sich mehrmals in Rabelais' Roman und zwar:

I, 35. *Hagios ho theos!* Bist du von Gott, so rede, bist du des Andern, hebe dich hinweg.

I, 42. So helft mir dann um Gottes Willen, wenn Ihr's nicht um des Andern wollt.

V. Prolog. Herz gefasst, Kinder! Wenn Ihr von mir seid, trinkt erst drei bis vier Schluck. Seid Ihr aber vom Andern, *apage Satanas!*

Der Bibel ist solche Ausdrucksweise fremd und sind uns aus früherer Zeit nur wenige Stellen, wo solche nur in entfernt ähnlicher Art vorkommt, bekannt.**) Dagegen kommt der Ausdruck in späterer Zeit häufig vor. Es erklärt sich einfach aus der Scheu, den Namen des Bösen in den Mund zu nehmen und den Teufel so zu sagen an die Wand zu malen.***)

---

*) Regis führt in seinem Commentar zu Rabelais (deutsche Ausgabe Bd. 2, S. 715) einige an: *Τὰ σῦκα σῦκα, τὴν σκάφην σκάφην λέγων. Nam ego — — rusticanus sum, et ligonem ligonem appello.* Ferner aus *Burton's Anatomy of Melancholy*, welche Shakespeare, wie man annimmt, gekannt hat: *I call a spade a spade.* Später ist dann der sprichwörtlich gewordene Vers Boileau's hieraus entstanden: *J'appelle un chat un chat, et Rollet un fripon.*

**) Schon in vorchristlicher Zeit finden wir bei Pindar (Pyth. 3, 34–35):

Ihn bezwang
Der andre Geist, wandt' ihn zum Bösen.

In Pulci's *Morgante maggiore* (zwischen 1481 und 1488 gedichtet) heisst es (26, 49):

Da stand nun Heer an Heer, in einem Athem
Schrie'n beide überlaut. Dies will gesotten
Mahomen, jen's den Andern gar gebraten.

***) Ganz ähnlich wie in der letzten Stelle aus Rabelais wird in einem anderen französischen satirischen Roman „*Les aventures du baron de Faeneste*" von *Theodore Agrippa d'Aubigné* (3, 24) der Ausdruck gebraucht: Bist du von Gott, so rede, bist du vom Andern, so entfleuch.

Das Buch datirt nach der ersten Ausgabe, wie nach einzelnen darin be*rührten* Thatsachen vom Jahre 1617, doch war der Autor damals 67 Jahr und

3. In Rabelais' Roman heisst es (4, 24) als vom Ertrinken die Rede ist: Es ist dir gar nicht beschieden, im Wasser zu sterben, du wirst unfehlbar einst hoch in Lüften aufgehenkt. — — Hab' du nur keine Furcht vor'm Wasser, ich bitte dich drum: das Element, das deinem Leben ein Ende macht, ist ein andres.

---

es wäre doch möglich, dass schon etwas früher und zur Zeit als Shakespeare dichtete, einzelnes davon bekannt gewesen. Wir erwähnen das Werk namentlich deshalb, weil sich darin ein anderer eigenthümlicher Ausdruck findet, der bei Shakespeare wenn auch scherzhaft, doch des längern erörtert wird und zu welchem sonst keine Quelle nachzuweisen ist. Im ersten Buch Cap. 1 jenes Romans erzählt Faeneste:

> *J'ai quitté à Surgères mes roussens, en la compenio de Monsur de Catelouz, qui m'en aboit accommodé. Ils sont miens et ne sont pas miens; on nous les garde pour une autre vegade.* (Ich habe meine Pferde zu Surgeres im Geleit des Herrn von Catelouz gelassen, der mich damit accommodirt [versehen] hatte. Es sind die meinigen und nicht die meinigen, man hebt sie mir auf für ein anderes Mal.)

Zu jenem hier interessirenden Wort *accommodé* bemerkt ein Herausgeber le Duchat 1729): *Ce mot était nouveau en ce sens, et c'est pour raison que l'Auteur le prête à un eventé de Courtisan* (dem Herrn von Faeneste [von φαίνεσθαι], einem Gascogner, der den hohlen Schein repräsentirt). Dieses Wort wird in demselben Sinne von Bardolph und dem Friedensrichter Schaal, auch einer Art von Renommisten, gebraucht und förmlich breit getreten in folgendem Gespräch, welches sich auf die Frage nach Falstaff's Gemahlin entspinnt (Heinrich IV, 2. Theil, A. 3, Sc. 2, 72):

Bardolph. Um Verzeihung, Herr, ein Soldat ist besser accommodirt *(better accommodated)* ohne Frau.

Schaal. Es ist gut gesagt, meiner Treu', Herr; in der That, recht gut gesagt. Besser accommodirt! Es ist gut, ja, in allem Ernst; gute Phrasen sind und waren von jeher sehr zu recommandiren. Accommodirt! — es kommt von *accommodo* her, sehr gut! eine gute Phrase.

Bardolph. Verzeiht mir, Herr, ich habe das Wort so gehört. Phrase nennt ihr es? Beim Element, die Phrase kenne ich nicht, aber das Wort will ich mit meinem Degen behaupten: dass es ein soldatenmässiges Wort ist, und womit man erstaunlich viel ausrichten kann. Accommodirt, das heisst, wenn ein Mensch, wie sie sagen, accommodirt ist; oder wenn ein Mensch das ist — wasmassen, — wodurch man ihn für accommodirt halten kann, was eine herrliche Sache ist.

Shakespeare hat dann das Wort auch später in der ernsten Rede gebraucht; König Lear sagt (III, 4, 111) als er den verkleideten, eigentlich nicht bekleideten Edgar anredet: Du bist das Ding an sich, der Mensch ohne Zuthat *unaccommodated man)* ist nicht mehr als solch ein armes, blosses, gegabeltes Thier wie du bist.

Ferner heisst es in „Mass für Mass“ (III, 1, 14) in der Rede des Herzogs über den Werth *des Lebens:*

Diesen Scherz hat Shakespeare im Sturm ziemlich weitläufig, ja, man kann sagen, im Uebermass verwerthet und wiederholt, doch dient zur Rechtfertigung, dass damit der redselige Gonzalo hat characterisirt werden sollen. Derselbe sagt nämlich Act 1, Sc. 1:*) Der Kerl gereicht mir zum grossen Trost; mir däucht, er sieht nicht nach dem Ersaufen aus: er hat ein echtes Galgengesicht. Gutes Schicksal, bestehe darauf, ihn zu hängen! Mach den Strick seines Verhängnisses zu unserem Ankertau, denn unseres hilft nicht viel. Wenn er nicht zum Hängen geboren ist, so steht es kläglich mit uns. —

Ich stehe ihm für's Ersaufen, wenn das Schiff auch so dünn wie eine Nussschale wäre, und so leck wie eine lockere Dirne. —

Er wird doch hängen,
Schwür' jeder Tropfe Wassers auch dawider,
Und gähnt' ihn zu verschlingen!

Act 5, Sc. 1. Ich prophezeite, gäb's am Lande Galgen,
So könnte der Geselle nicht ersaufen.

Dieselbe Redensart kommt aber auch schon in den beiden Veronesern vor (I, 1, 156):

Nur fort, dass euer Schiff nicht Schaden nimmt!
Denn wenn es dich an Bord hat, kann's nicht sinken;
Zu trocknerm Tod am Land bist du bestimmt,

und Shakespeare müsste daher Rabelais' Roman, wenn er aus ihm den Scherz entlehnt hätte, ziemlich früh gekannt haben; es kann auch sein, dass er denselben als gangbaren Volkswitz vorfand, wie noch jetzt das Sprichwort im Umlauf ist: „Was hängen soll, kann nicht ertrinken". Doch dürfte ein solches damals noch neu oder

---

For all the accommodations that thou bearst
Are nursed by baseness

und bedeutet hier *accommodations* offenbar alle Zuthaten, die das Leben angenehm machen. Das Wort, welches sich damals erst allmälich eingebürgert haben mag, ist auch von Ben Jonson noch in gezierter Art gebraucht, wie aus folgender Stelle in *Every Man in his Humour* hervorgeht: *Hostess, accommodate us with another bedstaff here quickly. Lend us another bedstaff. The woman does not understand the words of action.*

In der citirten Ausgabe des Rabelais von Esmangart wird zu obigen Stellen bemerkt (Vol. I, S. 155): *Les Bretons, encore aujourd'hui, n'osent pas nommer le diable, ni une bête malfaisante, par son nom, de crainte que le diable ou la bête ne vienne les emporter.*

*) Vielleicht hat auch zu dieser ganzen Scene die Beschreibung als Vorbild gedient, welche Rabelais in B. 4, cap. 14—21 von einem Sturm und der Angst der Schiffsmannschaft giebt.

weniger bekannt gewesen sein, sonst würde es der Dichter kaum in solcher Wiederholung vorgebracht haben.

4. Von den Scherzen, welche von Falstaff und seinen Genossen geübt und gesprochen werden, findet sich Einzelnes auch bei Rabelais. In Buch 4 cap. 63 seines Romans (S. 772 der Regis'schen Uebersetzung) spielt Eusthenes mit den Fingern auf einer langen Feldschlange, wie auf einem Trunscheid (musikalisches Instrument). Ebenso braucht Prinz Heinrich den Commandostab wie eine Querpfeife, als er mit Poins in die Wirthsstube zum Schweinskopf eintritt (Heinrich IV, 1. Th., A. 3, Sc. 2).

Ferner heisst es von den Genossen Pantagruel's (B. 4 cap. 49. Uebersetz. S. 727): Wohl ist's lang her, dass wir keine Kirche mehr mit Augen gesehen.

Aehnlich sagt Falstaff von sich (Heinrich IV. 1. Th. III, 3, 8 z. Anf.): Wo ich nicht vergessen habe, wie eine Kirche von innen beschaffen ist, so bin ich ein Pfefferkorn, ein Brauerpferd.

So wie Falstaff sich und seine Gefährten Ritter vom Orden der Nacht, Diana's Förster, Schoosskinder des Mondes nennt (Heinrich IV, 1. Th. I, 2, 27), so führt Rabelais Personen von allerlei Beruf und Beschäftigung, darunter Jäger, Waidleute, Narren, Schwindler, als dem Mond unterworfen auf (Pantagruelisches Prognostikon - Büchlein Cap. 5). Das Horn des Ueberflusses, wovon Falstaff in Heinrich IV., 2. Th., Sc. 2 spricht, durch welches die Leichtfertigkeit der Frau hindurchscheint, kann füglich dem durchsichtigen Horn, das von Rabelais Buch 3 am Schluss des dreizehnten Capitels in derselben Anwendung auf einen betrogenen Ehemann erwähnt wird, seine Entstehung verdanken, da das Bild etwas eigenthümlich ist, so viel auch sonst von Shakespeare über das Hörnertragen der Ehemänner gewitzelt wird.

Endlich erinnert die Schilderung eines Fressers bei Rabelais (B. 5, cap. 17), das Fettschwitzen, Bauchplatzen daselbst an Falstaff und sein Gürtelplatzen und „*piss tallow*". (Heinrich IV, 1. Th., III, 3, 170. Lustige Weiber von Windsor V, 5, 16.)

5. Der Roman des französischen Satirikers wimmelt von Derbheiten und obscönen Scherzen. Einer der witzigsten darunter ist die Erzählung von dem eifersüchtigen Ehemann, der im Traum vom Teufel einen Ring erhält, welcher ihm, so lange er ihn am Finger hat, die Treue seiner Frau verbürgen soll (B. 3, cap. 28). Die Geschichte hat wahrscheinlich sehr gefallen, da sie noch jetzt erzählt wird, ohne dass *man dabei* an Rabelais denkt, welcher sie auch

schon aus älteren Werken überkommen hat.*) Eine Anspielung au dieselbe enthalten unseres Erachtens die Schlussverse des Kaufman von Venedig, welche ohne solche Pointe ziemlich trivial erscheine müssten. Dort sagt Graziano, nachdem sich die Unterhaltung bereit mehrfach auf schlüpfrigem Gebiete bewegt hat, gewiss in derselbe Bedeutung, wie sie bei Rabelais vorkommt:

Gut! Lebenslang hüt' ich kein ander Ding
Mit solchen Aengsten als Nerissa's Ring.

Bei Rabelais heisst es ähnlich:

Nimm dir ein Exempel: zu keiner Zeit lass deiner Fraue Ring vom Finger.

Aus Rabelais rührt offenbar ferner der Ausdruck Jago's „Da Thier mit zwei Rücken" (Othello I, 1, 116), welcher zwar noch jetz in Frankreich im Volksmunde üblich ist, und es vielleicht auc früher war, jedoch nur bis auf Rabelais zurückgeführt wird, wo e zweimal (Buch 1, cap. 3 und Buch 5, cap. 31) vorkommt.**)

---

*) Als ältester Erzähler wird der Florentiner Poggio († 1459) genannt, dessen Facetien sich dieselbe unter No. 133 und dem Titel *Visio Francisci Ph lephi* findet. Dann wird sie in der elften der *cent nouvelles nouvelles* erzäh welche unter Ludwigs XI. von Frankreich Regierung (nach 1461) gesamm wurden. Endlich hat sie vor Shakespeare noch Ariost bearbeitet (in der fünft Satire) und sein Schluss gleicht so ziemlich den obigen Schlussworten d Rabelais:

Par che diavolo allor gli ponga in dito
Un annello, e ponendolo gli dica:
Fin che cel tenghi, esser non puoi tradito.
Lieto, che omai la sua senza fatica
Potrà guardar, si sveglia il Mastro e truova,
Che il dito a la moglier ha ne la fica.
Questo anel tenga in dito, e non la muova
Mai, chi non vuol ricevere vergogna
Da la sua Donna, e a pena anco gli giova,
Pur ch'ella voglia, e farlo si dispogna.

Später ist die Geschichte noch mehrmals, französisch, englisch, lateinisch, Prosa und Versen erzählt worden, am bekanntesten davon ist von Lafontain *L'anneau d'Hans Carvel. Conte tiré de Rabelais.* Uebrigens hat man den Sche in Folge dieses von Rabelais gewählten Namens, jedoch mit keinem stärker Beweise, als eben in diesem Namen liegt, auf deutschen Ursprung zurückg führt und mit einer von einem Deutschen herrührenden Schnurrensammlun *Mensa philosophica* in Verbindung gebracht, wovon es Ausgaben von 1489, 15 1588, 1602 und 1608 giebt. Vergl. Regis' Uebersetzung B. 2, S. 426. Ausga von *Esmangart* T. V., S. 25.

**) Vergl. die Ausgabe von Esmangart T. 1, S. 104.

Endlich scherzt Rabelais über das „auf den Rücken fallen“ der Mädchen (B. 5, cap. 21) in ähnlicher Art wie die Amme in Romeo und Julia (I, 3, 42).

6. Von eigenthümlichen Vergleichen bei beiden Dichtern ist der mit dem Glockenhans zu erwähnen, einer ehernen Figur, welche bei grossen Uhren die Stunden anschlug. Derselbe wird von Rabelais (B. 1, cap. 2 und im neuen Prolog zum vierten Buch) in gleicher Art angewendet, wie er in Timon von Athen (3, 6, 107), Richard II. (5, 5, 60), Richard III. (4, 2, 117) vorkommt. Aehnlich wird sodann das Kegelschieben als lobendes Prädicat erwähnt in Rabelais (I, 4):

— — alles gute Kunden, gute Zecher, schöne Kegelschieber — von Shakespeare in der Verlorenen Liebesmühe (5, 2, 585): Er ist ein ausserordentlich guter Nachbar, fürwahr, und ein sehr guter Kegelschieber.

In derselben Scene wird das hässliche, magre Gesicht des Schulmeisters Holofernes mit dem aus Holz geschnitzten am Halse einer Zither verglichen, ein Vergleich, der bei Rabelais B. 2, cap. 3 vorkommt.*) Auch den Namen Holofernes hat Rabelais für eine ähnliche Persönlichkeit, da er in Buch 1, cap. 14 „einen grossen sophistischen Doctor, Namens Tubal Holofernes“ erwähnt, welchen man auf verschiedene gelehrte Pedanten damaliger Zeit gedeutet hat.**) Hiernach dürfte Shakespeare den Namen Holofernes aus Rabelais in ·nes Lustspiel herübergenommen haben, und den Namen Tubal in ·n Kaufmann von Venedig.***)

7. Ein eigenthümliches, bei beiden Dichtern vorkommendes ·ort ist Hurlyburly, welches bei Shakespeare Kriegsgetümmel be·utet (Macbeth I, 1, 3. König Heinrich IV., 1. Theil 5, 1), bei ·abelais in verwandter Bedeutung auf Personen bezogen wird (B. 5, ·rolog und cap. 15). Shakespeare dürfte es aber wohl noch eher ·s Peacham's *Garden of Eloquence* (1577) entnommen haben, da es ·er seiner Anwendung entsprechend mit „*uproar and tumultuous* ·*ir*“ erklärt wird.†)

---

*) „*Car elle avoyt visaige de rebec.*“ Vergl. die Ausgabe von Esmangart Tom. III. S. 111.

**) Vergl. ebenda Tom. I. S. 269 u. 276.

***) Derselbe kommt zwar auch in der Bibel vor, aber nur als Ländername in Jesaias cap. 66, v. 19, ausserdem allerdings Tubalkain in der Genesis.

†) Vergl. Regis' Uebersetzung B. 2, S. 766. Delius' Ausgabe des Macbeth Anmerk. *zu I, 1, 3. Rabelais* von Esmangart Tom. VII, S. 221, Anm. 11.

8. Von sprichwörtlichen und mehr oder weniger auf Aberglauben beruhenden Ausdrücken und Bezeichnungen finden wir bei beiden Dichtern die des rechten Gliedes als des bessern und glücklichen (Rabelais B. 1, cap. 25. Titus Andronicus 2, 4, 1. König Johann IV., 2, 170), ferner das fabelhafte Einhorn und das hohe Alter der Krähen erwähnt. (Gargantua u. Pant. B. 5. Prolog. Der Phönix und die Turteltaube im *Passionate Pilgrim: And thou, treble dated crow.)* *)

Endlich ist auch ein Wortspiel zu erwähnen, zu welchem Rabelais und Shakespeare in gleicher Weise das Wort *salade*, englisch *sallet*, benutzen, indem sie es in der gleichzeitigen Bedeutung von Helm und der bekannten Pflanzenspeise anwenden. **)

An solchen einzelnen Aehnlichkeiten, wie wir jetzt hervorgehoben, könnten vielleicht noch mehrere nachgewiesen werden, doch lässt sich nach dem bisher Angeführten wohl das Urtheil genügend bilden und begründen, dass und in welcher Art Shakespeare von Rabelais Anregung erhalten hat. Nur Eine Stelle soll noch Erwähnung finden, da sie auf die bekannte Rede der Portia über die Gnade Einfluss gehabt zu haben scheint, mit welcher wir dann noch andere Stellen zu vergleichen haben werden. Wir lassen deshalb zunächst die betreffenden Verse aus dem Kaufmann von Venedig (IV, 1, 184) folgen:

Die Art der Gnade weiss von keinem Zwang,
Sie träufelt, wie des Himmels milder Regen,
Zur Erde unter ihr; zwiefach gesegnet:
Sie segnet den, der giebt, und den der nimmt.
Am mächtigsten in Mächt'gen, zieret sie
Den Fürsten auf dem Thron mehr wie die Krone.

---

*) Die Krähe erreichte schon nach dem Glauben der Alten ein Alter von 9 Menschenaltern. Ovid, Metamorph. VII, v. 274. Plinius, hist. nat. VII, cap. 48.

**) Rabelais IV, 29: *Les alimens desquels il se paist, sont aubers sallez, casquets, morions sallez, et salades sallees.* Vergl. die Erklärung in der Ausgabe von Esmangart T. VI, S. 274. — König Heinrich VI, 2. Th. IV, 10, 7: *Wherefore, on a brick wall have I climbed into this garden, to see if I can eat grass, or pick a sallet another while, which is not amiss to cool a man's stomach this hot weather. And I think this word „sallet“ was born to do me good: for many a time, but for a sallet, my brain-pan had been cleft with a brown bill: and many a time, when I have been dry and bravely marching, it hath served me instead of a quart pot to drink in: and now the word „sallet“ must serve me to feed on.* Schlegel hat den ganzen letzten Satz als unübersetzbar in seiner Ausgabe weggelassen.

Das Scepter zeigt die weltliche Gewalt,
Das Attribut der Würd' und Majestät,
Worin die Furcht und Scheu der Kön'ge sitzt;
Doch Gnad' ist über diese Sceptermacht,
Sie thronet in dem Herzen der Monarchen,
Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
Und ird'sche Macht kommt göttlicher am nächsten,
Wenn Gnade bei dem Rechte steht; — —

Von diesen Versen dürfte der dritte und vierte auf die folgende Stelle aus Rabelais zurückzuführen sein (B. 4, cap. 4):

— — Die Meinung der Stoiker, die uns lehrt, dass in der Wohlthat drei Stück enthalten: das erste des Gebers, das zweite des Empfängers, das dritte des Vergelters; und dass der Empfänger lem Geber die Wohlthat gar wohl vergälte, wenn er sie gern anıähme von ihm, und unverzüglich in treuem Gedächtniss aufbevahrt': wie gegentheils auch der Empfänger, der die Wohlthat vergäss' und gering hielt, der undankbarste Mensch der Welt wäre.

Der Gewährsmann des Rabelais in Betreff dieser Meinung der Stoiker ist offenbar Seneca, in dessen *liber I de beneficiis* cap. 1 . 2 sich ziemlich dasselbe ausgesprochen findet,*) es könnte daher hakespeare auch durch diesen angeregt worden sein, doch ist s wohl wahrscheinlicher, dass er dabei Rabelais vor Augen geabt hat.

Der poetische Ausdruck der Rede im zweiten der obigen Verse at sein Vorbild in folgender Stelle der Bibel, welche ja überhaupt veifellos grossen Einfluss auf die Bildung von Shakespeare's poetiher Sprache gehabt hat (5. B. Moses cap. 72 v. 2): Meine Lehre iefe wie der Regen, und meine Rede fliesse wie der Thau, wie der egen auf das Gras und wie die Tropfen auf das Kraut.

Auch Greene hat einen ähnlichen Ausdruck in *Baco und Bungay* cene 13 (Bodenstedt, Shakesp. Zeitgenossen Band 3, S. 122):

Heilmittel hat die Sünd' und viel thut Reue,
Denk, Gnade thront, wo Recht das Scepter hält,
Aus Wunden — — tropft für dich der Thau der Gnade.

---

*) Cap. 3, 2. — — *dicam —: quare tres Gratiae et quare sorores sint et quare ianibus implexis et quare ridentes juvenes et virgines solutaque ac perlucida veste? lii quidem videri volunt unam esse quae det beneficium, alteram quae accipiat, tiam quae reddat.*

Cap. 1, 3. *reddit enim beneficium qui libenter debet.*

Der Gedanke, dass die Gnade den Göttern ähnlich mache, der bei Shakespeare auch im *Titus Andronicus* vorkommt,*) findet sich schon im *Cicero***) und im Wesentlichen auch im *Don Quixote****) ausgesprochen, weit ähnlicher aber in der folgenden Stelle der Tragödie *Rodopeia* des Leonoro Verlato,†) welche auch sonst den

*) I, 1, 117. Und willst du der Natur der Götter nahn,
Nah' ihnen denn, indem du Gnade übst,
Denn gnädig sein giebt echten Adel kund.

Auch in Richard II. (V, 3, 112—137) wird das Lob der Gnade gesungen, und am ähnlichsten der obigen Rede der Portia sind die Worte Isabella's in Mass für Mass (II, 2, 58):

Kein Attribut das Mächtige verherrlicht,
Nicht Königskrone, Schwert des Reichsverwesers,
Des Marschalls Stab, des Richters Amtsgewand,
Keins schmückt sie Alle halb mit solchem Glanz,
Als Gnade thut.

**) In der Rede pro Ligario cap. 12: —— *homines ad deos nulla re propius accedunt, quam salutem hominibus dando.*

***) Th. 2, cap. 42 (Uebersetzung von H. Müller. Zwickau, Schumann 1825. B. 7, S. 81, 82). Bei den Ermahnungen, welche Don Quixote dem Sancho Pansa, als dieser seine Statthalterschaft antreten soll, auf den Weg giebt, sagt er: Den Angeklagten, dessen Urtheil du zu sprechen hast, betrachte als einen den Mängeln unsrer sündigen Natur unterworfenen Unglücklichen, und zeige dich in Allem, was auf dir beruht, ohne die Gegenpartei zu beeinträchtigen mitleidig und mild; denn ob auch alle Eigenschaften Gottes gleich gross sind so wird doch in unsern Augen die der Gerechtigkeit von der der Barmherzigkeit überstrahlt und übertroffen.

†) Die Tragödie erschien 1582 in Venedig und konnte daher Shakespeare wohl zugänglich sein. Schon aus Obigem ergiebt sich, wie der italienische Dichter bei aller Süssigkeit und einer gewissen Vollendung der Sprache, wobei ihm an einzelnen Stellen offenbar Dante als Vorbild gedient hat, die tragische Kunst im Grässlichen gesucht hat. Der Curiosität wegen mag noch erwähnt werden, dass das Abschlachten jenes Prinzen und das Herausreissen seines Herzens auf offener Bühne geschieht und der Mörder, der sich selbst als eine Art Hof- und Leibbandit des Königs characterisirt, dabei noch sein Wohlgefallen an dem schönen ausgerissenen Herzen ausspricht:

Tenete aperta ben questa ferita,
Ch'io gli voglio levar dal petto il core.
Ecco l'ho sradicato: o che bel core.

Als Gegenstück dazu dienen die herzzerreissenden Gespräche, welche später die Prinzessin mit dem ausgerissenen Herzen, das sie in der Hand hat, führt. Von dem unnatürlichen Mörder und der Mordscene ist kein Zug von Shakespeare in die mehreren Scenen, worin er Mörder auftreten lässt, und wofür nach dem Leben doch nicht leicht Studien zu machen waren, aufgenommen worden; wieder ein Beispiel, dass er nur das Brauchbare und Lebensfähige *herausgriff.*

ıptumriss für jene Rede der Portia geliefert hat. Der tragische r vielmehr tragisch sein sollende Gehalt des Stückes ist die usamkeit eines Vaters (König Ismaro von Thracien) gegen seine hter Rodopeia, welcher er Herz und Leber ihres Geliebten, des ızen von Armenien, zuschickt, den er hatte tödten lassen, blos l derselbe sich erlaubt hatte, in der Verkleidung eines Gärtnerschen einen Liebeshandel mit der Prinzessin zu unterhalten. : Ausführung des Mordes sucht den König sein Vertrauter Arsete on abzubringen und zur Verzeihung zu stimmen und braucht ei folgende Worte (A. 4, Sc. 4):

Damit will ich behaupten, dass da Thraciens
Erhab'nen König schon die ganze Welt
Als unbesiegt verehrt und anerkennt,
Nichts übles und nichts andres folgen kann
Aus dem Verzeihen seiner grossen Seele,
Als hoher Güte wohlverdientes Lob:
Ein Lob, das unter edeln Geistern
Niemals veraltet, wie die Ehren
Und die Erfolge, die errungen wurden
Durch Kampf und die Gefahr des ungewissen Krieges
— — — — — — — — —
Doch ist allein die Gnade jene Tugend,
Durch welche sich der Mensch Gott gleich stellt.*)

Die vorstehende Stelle ist aber auch nicht die einzige in der lienischen Tragödie, welche Aehnlichkeiten mit Shakespeare'scher chtung aufweist. Im fünften Act, Scene 6 (Bl. 73) kommt der rs vor:

Nicht Worte mehr, die Hand sei jetzt am Werk
(Non più parole nò, la man s'adopre),

---

*) *Per questo io voglio dir, ch'essendo homai*
Riverito dal Mondo, e conosciuto
Il Re di Tracia per Signore invitto,
Non puote conseguir nome di vile
Con questo si magnanimo perdono,
Ma degnissima laude di clemente:
Lode, ch'appresso i generosi spirti
Non invecchia chia giamai, come gli honori,
E pregi conseguiti da le imprese,
E da perigli de le incerte guerre.
— — — — — — — — — —
Ma la clemenzia è quella virtù sola,
In cui pur l'huomo si pareggia à Dio.

worin wir das mattere Vorbild für Casca's Ausruf bei Julius Cäsar's Ermordung (III, 1, 76) erblicken:

So sprecht für mich, ihr Hände!
(Speak, hands, for me!) *)

Ferner findet sich in einer längern Rede, in welcher die Gärtnerin Serinda ihrem ohne Erfolg (da er die Prinzessin liebt) geliebten Sinibaldo gegenüber verliebte Betrachtungen macht (Act 3 zu Anfang), dieselbe Steigerung des Glückszustandes erwähnt, wie in einer andern schönen Rede der Portia (Kaufmann von Venedig III, 2, 162). Serinda preist erst im Allgemeinen solche glücklich, die Liebe erwecken, besonders in einem so schönen Fürsten, als sie vor sich hat, noch glücklicher die, welche den Geliebten auch umarmen können. Dann sagt sie, gewissermassen sei auch sie glücklich, die ein so schönes Paar zusammengebracht, noch glücklicher, wenn die Liebesgluth, die sie selbst verzehre, von ihrem Geliebten bemerkt, und am allerglücklichsten, wenn sie von ihm erwidert, wie sie sich ausdrückt, lau gemacht, in die richtige Temperatur gebracht würde. **)

Portia erklärt sich ihrem Bassanio gegenüber, allerdings etwas motivirter, ebenfalls beglückt:

Darin beglückt, dass sie noch nicht zu alt
Zum Lernen ist; noch glücklicher, dass sie
Zum Lernen nicht zu blöde ward geboren,
Am glücklichsten, weil sie ihr weich Gemüth
Dem euren überlässt, dass ihr sie lenkt,
Als ihr Gemahl, ihr Führer und ihr König.

---

*) Aehnlich sind auch die Worte des Mörders in Richard III. (I, 3, 352):
Wer Worte macht, thut wenig.

**) *Ma ben felice lei, che in quello stato*
Fa con la sua beltà vivere amante
Prencipe così degno, e così bello:
E piu felice allor, ch'entro le braccia
Sì bel pegno d'amor contenta accoglie.
Felice quasi, e fortunata anch'io,
Che fui mezzo, e cagion de'primi amori,
E poi d'unir si bella coppia insieme,
Che sentia incenerirsi à poco, à poco
Di fiamme ardenti l'amoroso seno.
Ma più felice, s'un incendio tale,
Ch'arde (misera me) tutto'l mio petto,
Fosse palese al mio Signore amato:
E'n fine felicissima, se poi
Conosciuto l'ardor di tanto foco,
Volesse con pietà tepido farlo.

; der bessern Partieen in der italienischen Tragödie ist der
Chor des vierten Acts (auf die oben erwähnte Abschlachtung
en folgend), welcher sowohl manche Anklänge an Shake-
he Anschauungen, als auch im Einzelnen Aehnlichkeiten
lrucks mit Shakespeare'schen Versen zeigt. Besonders ist
lb interessant, weil er mehrfach mit Betrachtungen Ham-
reinstimmt, so dass, namentlich in Rücksicht auf die sonst
hgewiesenen Aehnlichkeiten unsere Annahme sich recht-
Shakespeare habe mehrfach in seiner Dichtung jenen Chor
en gehabt und Material aus ihm entnommen, das er aller-
it so meisterlicher Freiheit, gedrungener Kürze und so
em Schwung verwerthet hat, dass die Aehnlichkeit nicht
rvortritt. Zur Vergleichung müssen wir den freilich etwas
Chor zunächst fast vollständig citiren:*)

Die Alles schaffende Mutter Natur,
Da alle Dinge sie
In Ordnung einst vertheilte,
Hat sie mit Vorbedacht und meisterlich
An ihren Ort die Elemente rings gesetzt,
Und hier und dort
Und allerwärts
Mit tausend Schönheiten geschmückt die Erde:
Mit Kunst und Weisheit
Und mit erhobnem Angesicht
Vor allen andern Creaturen würdig
Die Sterne zu betrachten, schuf sie
Den Menschen, und in seinem Bilde
Die Aehnlichkeit mit seinem Schöpfer zeigend.

Geschmückt mit Gottes Abbild,
Das vollkomm'ner und heiliger
Als dies Gewand von Erde,
Uebertraf der Mensch die andern sterblichen Geschöpfe:
Und mit so edlem Angesicht
Erhoben zu dem Himmel
Und zu dem ew'gen Schöpfer,
Ihm Dankbarkeit und Frömmigkeit zu zeigen:
Regierte er die anderen Geschöpfe;
Und auch Unsterbliches
Erkannte er mit seines Geistes Kraft,
Die seinem Herzen heil'ges Sehnen eingab,
Um mit dem frömmsten Eifer
Sich zu des Himmels Bürger auszubilden.

---

s auf die drei Schlussstrophen, welche hier nicht interessirende Be-
ı auf *das Stück enthalten.*

Und so wird die Vernunft,
Wenn alle nied're Regung sie besiegt,
Von Sinnlichkeit zur Einsicht,
Zu eines Engels Geist erhoben: und sie nährt sich
Erhaben über Irdisches von Vollkomm'nem:
Nicht nur Bewunderung,
Nein, Anbetung von Allen
Verdienend, da sie göttlich ist.
O, glücklich ist der Sterbliche,
Der schon von Kindheit an
Den Keim zu solcher ew'gen Würde trägt,
Doch elend der, der es vergisst,
Dass er von solcher Eigenschaft,
So edel sich zu machen, wie er ewig ist.
Doch ach, wie oft geschieht's — elende Welt! —
Dass der Mensch vom Ziele irrt, und glaubt,
Er könne den Instinct der Sinne
Der Einsicht gatten, die vom Himmel kommt,
Um sie zu Zwecken des Gefallens zu verwenden:
Dass er sich völlig überlässt
Ganz ungesundem Streben,
Und grausam, stolz und zornig,
Und dadurch wieder Thier wird,
Ermangelnd jenes Guts,
Das oft umsonst dem Menschen anvertraut;
So macht er schwerer seine Last von Erde,
Womit die Seele eingehüllt,
Wenn die Vernunft von Sinnlichkeit besiegt wird.
Von da an lässt sie schnödem Stolz, dem Zorn,
Begierden ohne Mass,
Verruchter Ueppigkeit,
Dem Neid, der Grausamkeit den freisten Zügel.
Von da bewegt der Mensch, wenn Sinnlichkeit ihn reizt,
Nur unvorsichtig seinen Fuss,
Und hingerissen sieht er sich
Von trügerischen Gütern, die der Pöbel nur bewundert:
Von da an ist die Welt
Befleckt und angefüllt von Gift:
Von da entfloh'n zu höherm Wohnsitz
Die hehren Tugenden, was nur mit Seufzen
Hier unten in so niederm Käfig
Ein jeder edle Geist bemerken kann.

Die Worte Hamlet's, welche die deutlichsten Anklänge an vor stehenden Chor enthalten, sind folgende: zunächst in A. 2, Sc. 2 315, nachdem von Erde, Luft, Feuer die Rede war: Welch' ei Meisterwerk ist der Mensch! wie edel durch Vernunft! wie unbe *grenzt an* Fähigkeiten! in Gestalt und Bewegung wie bedeutend un

rwürdig, im Handeln wie ähnlich einem Engel! im Begreifen hnlich einem Gott! die Zierde der Welt! das Vorbild der digen! Und doch, was ist mir diese Quintessenz von Staube? odann in IV, 4, 33:

Was ist der Mensch,
Wenn seiner Zeit Gewinn, sein höchstes Gut
Nur Schlaf und Essen ist? Ein Vieh, nichts weiter.
Gewiss, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Voraus zu schau'n und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft.
Um ungebraucht in uns zu schimmeln.

'erner dürfte die Hülle von Erde, welche zweimal in jenem vorkommt (Vers 54, 68)*) zu dem gleichen Ausdruck im Kaufvon Venedig Veranlassung gegeben haben (V, 1, 64):

Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören,

die letzten obigen Verse des Chors (67) zu den folgenden in und Adonis (Str. 132, v. 794):

Nenn's Liebe nicht! Zum Himmel floh die Liebe,
Seit Wollust sich mit diesem Namen deckt —

ndlich haben wir noch den Schlusschor der ganzen Tragödie, auch wir von derselben Abschied nehmen, zu erwähnen, derselbe auch nur an einzelnen Stellen, in den Anfangs- und sversen, Aehnlichkeit mit folgender Stelle aus Richard III. 97):

O flücht'ge Gnade sterblicher Geschöpfe,
Wonach wir trachten vor der Gnade Gottes!
Wer Hoffnung baut in Lüften eurer Blicke,
Lebt wie ein trunkner Schiffer auf dem Mast,
Bereit, bei jedem Ruck herabzutaumeln
In der verderbenschwangern Tiefe Schooss.

ist, so dass es uns zweifelhaft ist, ob die Aehnlichkeit zufällig der auf Nachbildung beruht. Wenn letzteres der Fall ist, so von Interesse zu sehen, mit welcher Freiheit der Dichter dien Ausdrücke und Bilder in einem ganz andern Gedankenkreise

---

*) Aehnlich auch noch in der drittletzten nicht citirten Strophe:

Il più bel pregio offese,
Che mai venisse da Natura in sorte
A vestirsi tra noi di carnal panno —

verwendete. Die hier zu vergleichenden Verse aus Rodopeia sind folgende:

O trügerische Hoffnungen der Sterblichen!
Dies stürmevolle Meer des Lebens — —
— — — — — — — —
Doch wenn ein neuer Sturm das Fahrzeug schüttelt
— — — — — — — —
So wird der Schiffer bleich vor Furcht — —
Bis er zuletzt erkennen muss,
Dass jeder schon seit der Geburt
Von Regen, Sturm und Unwetter bedroht — —
Und dass er eitle Hoffnung nährt,
Wenn er zu finden glaubt in solchem Sturme
Das Glück, das in dem Schooss des Ew'gen ruht. *)

Ehe wir nun auf ein anderes italienisches Drama und dessen Benutzung durch Shakespeare übergehen, wollen wir noch im Anschluss an die oben citirte Stelle aus Cicero, auf welche wir die ähnlichen Worte Shakespeare's nicht zurückführten, und zum Beweise, dass er auch in diesem Schriftsteller bewandert war, eine andere dieses Musters für classisches Latein citiren, welche Shakespeare unseres Erachtens in bemerkenswerther Weise sich angeeignet hat. Im Buch *De Oratore* finden wir 3, 41: Nicht möchte ich, dass man sage: durch den Tod des Afrikaners (Scipio) sei das gemeine Wesen verschnitten worden; nicht, dass man Glaucia den Mist des Rathhauses nenne.

Die hier vorkommenden etwas eigenthümlichen Bilder werden in Heinrich VI. von dem Rebellen Hans Cade an zwei verschiedenen, doch bald auf einander folgenden Stellen wiederholt, nämlich in

---

*) *O speranze fallaci di mortali.*
Questo di vita tempestoso Mare,
— — — — — —
Ma se nuova procella il legno fiede,
— — — — — —
Rende il dubbio Nocchier pallido —
Ch'al fin diviene accorto
Ogn'un, quando egli nasce
Seco addur da le fasce
Pioggie, fortune, tempestati, e venti
Al suo naufragio intenti,
E che speranza vanamente il pasce,
Se trovar crede in cosi horribil verno
Il ben, ch'è in grembo del Motore eterno.

.ct 4, Sc. 2, 173: Ich sage euch, ihr Mitkönige, dieser Lord Say at das gemeine Wesen verschnitten und zum Eunuchen gemacht. — 'erner in Scene 7, 32: Kund und zu wissen sei dir hiermit — — ass ich der Besen bin, welcher den Hof von solchem Unrath, wie u bist, rein kehren muss.

Dabei ist noch besonders zu erwähnen, dass beide Stellen in em alten Stück Heinrich VI. fehlen, obgleich im übrigen in den ben erwähnten Scenen die Reden des Cade fast dieselben im alten, ie im neuen Stücke sind. Es ist also ganz augenscheinlich, dass hakespeare, von welchem, wie oben erwähnt, auch der alte König .einrich VI. herrührt, zwischen beiden Bearbeitungen das erähnte Buch Cicero's gelesen oder wiedergelesen hat und dass ım dabei jene Stelle geeignet schien, sie als einen für die Reden :ines *Jack Cade* allerdings geeigneten originellen Zierrath noch eizufügen.

Wir wenden uns zum Schluss noch zu einem andern ebenfalls eniger bekannten Erzeugniss der italienischen Literatur, um daraus ir eine der berühmteren Stellen Shakespeare's ein Vorbild nachzueisen, aus welchem Einzelnes in dieselbe aufgenommen worden. s sind die Worte Hamlet's über das Wesen des Drama's, bei enen es sich jedenfalls verlohnt, den muthmasslichen Quellen, wenn e auch nur nebensächlich benutzt sind, nachzugehen. Hamlet sagt 1. 2, Sc. 2, 548): Hört ihr, lasst sie (die Schauspieler) gut behaneln, denn sie sind der Spiegel und die abgekürzte Chronik des eitalters. A. 3, Sc. 2, 22: Denn Alles, was so übertrieben wird, t dem Vorhaben des Schauspiels entgegen, dessen Zweck sowohl nfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorıhalten; der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eigenes ild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner estalt zu zeigen. Wird dies nun übertrieben oder zu schwach vorestellt, so kann es zwar den Unwissenden zum Lachen bringen, ber den Einsichtsvollen muss es verdriessen; und der Tadel von inem solchen muss in eurer Schätzung ein ganzes Schauspielhaus oll von Andern überwiegen.

Jenes Vorbild hierzu findet sich in dem Vorspiele zu der Comödie „die Hexe" *(la Strega)* des Antonio Francesco Grazzini, eines Gründers und Mitgliedes der Academie der „Feuchten" *(Umidi)*,

---

*) Hierbei ist vorausgesetzt, dass die Quart-Ausgaben auf einer früheren Redaction, nicht auf blosser Verstümmelung der jetzigen Stücke beruhen. S. Ulrici a. a. O. B. 3. S. 22 ff. Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung herausgeg. von der Deutschen *Shakespeare-Gesellschaft*, Einleitung zu Heinrich VI.

später der Academie *della Crusca* zu Florenz. Als Mitglied der ersteren nahm er den Namen Lasca (Barbe) an, unter welchem er gewöhnlich genannt wird. Er lebte von 1503 — 1583 und mehrere seiner Comödien sind 1582 in Venedig gedruckt.*) Dieselben dürften daher Shakespeare zugänglich gewesen sein, schwerlich aber anders als im Originaltext. Es würde also hierdurch, wie bei der Rodopeia, auch bewiesen sein, dass Shakespeare der italienischen Sprache mächtig gewesen ist. In jenem erwähnten Vorspiele führen Prologo und Argomento ein Gespräch über Zweck und Erfordernisse der Comödie, wobei Prologo die Forderungen der Kunst, Argomento die des Tagesgeschmacks vertritt. Dabei sagt

Prologo. Weisst du nicht, dass die Comödien Abbilder der Wahrheit sind, das Muster der Sitte und der Spiegel des Lebens?**)

Darauf vertheidigt Argomento seine Behauptung, dass die Comödie nur zur Unterhaltung und zur Vertreibung der Melancholie dienen soll, es wird weiter erörtert, dass das Drama der jedesmaligen Zeit entsprechen muss und Prologo weist auf die Gelehrten und Verständigen hin, welche die Fabelstoffe der Kunst anpassen. Dann heisst es weiter:

Prologo. So sprichst du, die Menschen, welche es verstehen, fassen die Sache nicht so auf.

Argomento. Du wolltest wol haben, dass jene Damen, welche gekommen sind, um sich zu erholen und zu erheitern, bestürzt und verwirrt würden, wenn sie eine schwerfällige, pedantische Begebenheit wahrnehmen müssten, mit einer Predigt oder Rede, wobei man weder lachen noch weinen könnte.

Prologo. Jene braven Männer würden ganz mit sich zufrieden sein, wenn sie darin die Kunst und die Vorschriften der Komik finden würden.

— — — — — — — — — — — — —

Prologo. Nun in Gottes Namen! Ich für meinen Theil würde immer mich zur Meinung der Verständigen halten.

Auch über die Bedeutung des Prologs überhaupt findet sich eine ähnliche Erörterung bei Lasca wie im Hamlet. Bald im Anfang jenes Vorspiels lässt sich Prologo dahin aus: — — darum werden in den ersten Scenen des ersten Acts von den bessern Dich-

---

*) Die *Strega* haben wir in solcher Ausgabe nicht gesehen, sondern nur einige andere Stücke, jene ist im *Teatro classico Italiano* (Leipzig, Fleischer 1829) abgedruckt.

**) *Non sai tu, che le commedie sono immagini di verità, esempio di costumi, e specchio di vita?*

ı einige Personen eingeführt, welche durch ihr Gespräch dem ıörer alles das, was sich vorher ereignet hat, und einen Theil ısen, was in der Comödie nachher folgt, eröffnen und klar .chen.

Im *Hamlet* sagt bei Anfang der Theatervorstellung

Ophelia. Vielleicht, dass die Vorstellung den Inhalt des Stücks zeigt.

Dann nach Auftreten des Prologs

Hamlet. Wir werden es von diesem Gesellen erfahren. Die hauspieler können nichts geheim halten, sie werden alles ausaudern.

Ophelia. Wird er uns sagen, was diese Vorstellung bedeutet?

Hamlet. Ja.

Die letztere Stelle ist inhaltlich nicht bedeutend, doch auch insorn bemerkenswerth, als sie die Annahme bestätigt, dass der Dichter it Absicht seine Anschauungen über dramatische Kunst in dieser iner tiefsinnigsten und gereiftesten Tragödie wenn auch nur in n Hauptumrissen, doch in einer gewissen Vollständigkeit mit einflochten hat.*)

---

*) Zu der Auslassung Hamlet's über das Wesen des Drama's findet sich ıch in der spätern italienischen Literatur eine Parallelstelle von noch sprechenrer Aehnlichkeit, als sie die obigen zeigen. Dieselbe mag hier erwähnt wern, weil sie beweist, entweder, dass Shakespeare den italienischen Dichtern einer Zeit wo er am wenigsten richtig gewürdigt und allgemein anerkannt ır, doch bekannt gewesen ist, oder, dass von so verschiedenen Dichtern, wie ıakespeare und Goldoni — denn von diesem sprechen wir — dieselbe Ausucksweise für dieselben Gedanken gebraucht wurde. Freilich waren sie beide osse Kenner der Bühne und es ist daher auch wieder natürlich, dass sie dielben Regeln als Resultat ihrer Anschauungen aufstellten. In Goldoni's Lustiel „*Teatro Comico*“, welches das Treiben auf der Bühne bei Gelegenheit der nübung eines Lustspiels zum Gegenstand hat, heisst es (A. 3, Sc. 3): Hütet ch vor allen Dingen beim Vortrag, zu leiern oder zu viel zu declamiren, ndern tragt so natürlich vor, als wenn ihr sprächet, denn da die Comödie ne Nachahmung der Natur ist, so darf man nur das thun, was der Wahrheinlichkeit entspricht. Was die Geberde anlangt, so muss auch sie natürlich in. Beweget die Hände nach dem Sinn der Worte. (Hamlet: „Sägt auch ht so viel mit den Händen — — — passt die Geberde dem Wort, das Wort r Geberde an — — III, 2). Begleitet euer Geberdenspiel meist mit der hten Hand, nur selten mit der linken, und vermeidet es, beide zugleich zu wegen, ausser wenn ein Anfall von Zorn, eine Ueberraschung, ein Ausruf es ordert, wobei es euch als Regel dienen muss, dass, wenn eine Periode mit Geberde einer Hand angefangen ist, sie mit solcher auch zu Ende geführt rden muss. — — Der Harlekin muss wenig sprechen, aber zur rechten Zeit. n Witzwort muss zünden, *nicht* zerrend prickeln und kritteln.

Unsere Annahme, dass die Uebereinstimmung der hervorgehobenen Stellen nicht zufällig ist, gewinnt auch dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass in jenem Stücke Grazzini's auch noch eine andre Stelle vorkommt, welche Shakespeare in den folgenden Worten der Portia augenscheinlich nachgebildet hat (Kaufmann von Venedig I, 2, 79): Wie seltsam er gekleidet ist. Ich glaube, er kaufte sein Wamms in Italien, seine weiten Beinkleider in Frankreich, seine Mütze in Deutschland und sein Betragen allenthalben.

Man vergleiche damit folgenden Dialog in der *Strega* (III, 1):

Taddeo. O, warum lacht er, zum Teufel?

Farfanicchio. Er lacht über die sonderbare Kleidung, welche ihr auf dem Leibe habt.

Taddeo. O, ist denn die Kleidung so sonderbar?

Farfanicchio. Ganz ausserordentlich seltsam. Ihr habt, das heisst eure Edlen haben die Mütze nach deutscher Art, den Mantel französisch, das Wamms florentinisch, den Kragen darüber spanisch, die Strümpfe wie die Gascogner, die Schuhe römisch, das Gesicht wie ein Fiesolaner, das Gehirn wie ein Sanese und den Federbusch wie einen Spiess. Scheint euch dies nicht sonderbar?

Die vorstehend angeführten Beispiele werden genügen, um ein Bild von der immerhin sehr verschiedenen Art und Weise zu geben, in welcher Shakespeare das von Andern Gesagte und Geschaffene für seine Werke vorkommenden Falls verwendete. Unsere Bewunderung für ihn wird dadurch nicht beeinträchtigt, im Gegentheil erhöht werden, da wir dabei der Regel nach, im Kleinsten wie im Bedeutenderen, denselben Kunstverstand, denselben richtigen Blick und dasselbe dichterische Genie in ihm erkennen und beobachten werden, wie seine Schöpfungen im Grossen und Ganzen verrathen. Man kann wohl mit ihm rechten, dass er mitunter ungeeignete Stoffe gewählt und poetisch bearbeitet hat, aber meist entschädigt er reichlich durch die Art, wie er es gethan, durch die feine Ausarbeitung, die er denselben angedeihen liess, die schöne Gestaltung, die er ihnen zu geben wusste. Und es lässt sich, gehen wir auf das Wesen der Poesie, auf den innersten Quell dichterischen Schaffens zurück, überhaupt keinem Dichter ein Vorwurf aus der Wahl des Gegenstandes seiner Dichtung machen, es müsste sich denn überhaupt schon ein niedriger Sinn darin offenbaren, und dann werden wir es kaum mit einem wahren Dichter zu thun haben. Nur handwerksmässiges *Schaffen kann* nach verständiger Auswahl, wie zu jeder beliebigen

eit arbeiten, des Dichters Leistungen dagegen sollen aus innerm 'range hervorgehen, und wo dies nicht der Fall ist, wird schwer- .ch etwas Treffliches von ihm geleistet werden. Der Stoff also nuss den Dichter anziehen, nicht der Dichter den Stoff suchen, und lies ist auch bei Shakespeare immer der Fall gewesen, wenn er auch leissig gelesen haben mag, um Stoffe, die ihn anziehen konnten, zu finden.*)

Hat nun, wie wir gesehen haben, Shakespeare auch im Einzelnen manches mehr oder weniger Bedeutende, ja manches recht Unbedeutende, das er bei Anderen vorfand, in seine Dichtungen aufgenommen, hat er manches vergessene Blümchen, das er an seinem Wege stehen sah, in den reichen Garten seiner Dichtung verpflanzt, hat er aus dem poetischen Schutt der Literatur manchen Baustein aufgenommen und wieder zu Glanz und Ehren gebracht, indem er ihn den erhabenen Gebäuden seiner Dichtung einfügte, so werden wir dies weder als ein Zeichen poetischer Schwäche, noch als unberechtigtes Aneignen des geistigen Eigenthums Anderer, oder gelind gesagt, als unbescheidenes Zugreifen in das für Alle zugänglich Daliegende ansehen können. Wir erblicken darin sogar im Gegentheil einen Ausdruck jener Bescheidenheit, die wir als einen Hauptzug in dem räthselhaften Character des grossen Dichters erkennen möchten, indem derselbe es unterliess, da Neues zu schaffen, wo Vorhandenes füglich gebraucht werden konnte und der poetischen Ausbildung noch wartete. Es liesse sich freilich einwerfen, dass ein so gewaltiger Geist wie der Shakespeare's Besseres vollbracht hätte, wenn er von Grund aus sich auch die Stoffe seiner Dichtungen selbst geschaffen hätte, aber neben einer gewissen Pietät, womit er das Vorhandene achtete und bestehen liess, dürfte ihn mehrfach das Bewusstsein geleitet haben, dass er im Grossen und Ganzen mehr leisten konnte, wenn er auf einer schon vorhandenen Grundlage weiter arbeitete und alle Kraft auf den soliden Ausban verwendete, als wenn er sich die Ausgestaltung reiner Phantasiegebilde zur Aufgabe machte und so auf unsicherer Grundlage ein ebenso unsicheres Gebäude aufführte. Er fand es vielleicht erspriesslicher, mit seinem unbeirrten Urtheil an etwas Vorhandenes

*) Dass Shakespeare dabei auch durch das Publikum und seine Stellung am Theater beeinflusst worden, darüber haben wir uns in dem Buche „Shakespeare als Dichter &c.“ S. 56 ff. ausgesprochen.

heranzutreten und es verständlich zu machen, zu beleben und zu schönen Ganzen zu vollenden, als von Hause aus mit der Phantasie zu schaffen und sich von dieser vielleicht über die Schranke des richtigen Urtheils hinausführen zu lassen. Er glich darin de grossen griechischen Tragikern, welche im Grossen und Ganze nichts erfanden, sondern die vaterländischen Mythen und Traditionen verherrlichten und für die Ewigkeit lebendig machten.

Der Shakespeare-Dilettantismus.

Eine Antikritik.

Von

K. Elze.

Je bedeutsamer sich während des letzten Jahrzehnts die Pflege er Shakespeare'schen Poesie bei uns verallgemeinert und vertieft at, um so mehr musste man darauf gefasst sein, dass sich auch egnerische Stimmen nicht nur gegen diesen Shakespeare-Kultus, ondern gegen Shakespeare selbst erheben würden. Jede Strömung rzeugt nach bekannten Gesetzen eine Gegenströmung. Als daher ie Shakespeare-Studien eines Realisten zum ersten Mal an die effentlichkeit traten, war Niemand über eine solche Erscheinung berrascht und F. Vischer behauptete sogar, dass sie längst ein Beürfniss gewesen sei. Seitdem haben die Tadler Shakespeare's und es Shakespeare-Kultus an Zahl und Heftigkeit zugenommen und diesem Augenblick, wo ausser der neuen Auflage der Rümelinhen Shakespeare-Studien das prahlerisch angekündigte Buch gegen ie Shakespearomanie von R. Benedix erschienen ist, scheint es, als i dieser neueste Antagonismus gegen Shakespeare auf seinem öhepunkt angelangt und als lasse sich gerade an die beiden geannten Schriften eine kurze Charakteristik desselben wie eine urückführung auf seinen wahren Werth am besten anknüpfen.

Schon die Art der Veröffentlichung lässt bei beiden Werken ine bestimmt ausgesprochene Tendenz nicht verkennen. Beide sind ämlich aus derjenigen Verlagshandlung hervorgegangen, welche ch seit langer Zeit vorzugsweise dem Verlage unserer Klassiker ewidmet hat und den Nimbus der Klassicität sowohl zu verleihen ls sich selbst damit zu umgeben gewohnt ist. Wenn nun diese

Verlagshandlung in ihren Ankündigungen selbst die kritische Arena betritt, wenn sie darin nicht nur die Hoffnung ausspricht, die deutsche Kritik durch das Buch von Benedix von dem Wege der blinden Vergötterung Shakespeare's wieder abzulenken auf die Bahn objectiver Vergleichung und damit zu gerechter (!) Würdigung der Bedeutsamkeit unserer eigenen klassischen Literatur, sondern wenn sie im Verein mit Benedix sogar der deutschen Nation die Berechtigung absprechen möchte, Shakespeare über ihre eigenen dramatischen Dichtergrössen zu stellen, so kann man nicht umhin, i einem solchen Auftreten eine Verkennung des Standpunktes zu erblicken, den selbst eine so wohlverdiente und achtungswerthe Verlagshandlung innehalten sollte. Sie bringt damit nur den Eindruc hervor, als sei es ihr darum zu thun, durch die Gegnerschaft gege Shakespeare für ihren eigenen Verlag einzutreten, als handle sich für sie mit Einem Worte um einen Kampf *pro aris et foci* Ja man wird sogar zu dem Zweifel angeregt, ob sie den Verla eines auf so niedriger Stufe stehenden Buches wie das von Bened überhaupt übernommen haben würde, wenn nicht die willkommen Tendenz desselben über seine beklagenswerthe Mittelmässigkeit hät hinwegsehen lassen. Rümelin mag sich bei der Verlagshandlung bedanken, dass sie ihm einen solchen Genossen beigesellt hat, den ohne Frage um eine Kopflänge überragt. Freilich ist sein Buc um das vorweg zu sagen, gerade weil es mit manchen blendende Vorzügen ausgestattet ist, das bei weitem gefährlichere und schäd lichere; es erfordert die volle Aufmerksamkeit des Kenners, um d Kette von falschen Unterlagen und Trugschlüssen zu durchschauen die sich durch dasselbe hindurchzieht — wie sehr muss es also de Laien bestechen und irreführen!

Der Umstand, dass Benedix das Erscheinen seines Buches nicl mehr erlebt hat, ist auch für den Kritiker bedauerlich, denn we kämpft nicht lieber gegen einen lebenden als gegen einen todte Gegner? Allein wie gern man auch gegen einen Verstorbene Nachsicht üben möchte, so verbietet doch die Sache, um die es sic handelt, eine solche Rücksichtnahme und der Wahrheit darf darau kein Nachtheil erwachsen. Das in seiner richtigen Anwendung s schöne Wort „*De mortuis nil nisi bene*“ kann nicht auf die literarische Kritik erstreckt werden, wenigstens so weit sie nicht in ein rein persönliche ausartet. Möge daher diese Vorbemerkung a. Rechtfertigung oder doch als Entschuldigung dienen, wenn hie und da scharfe Ausdrücke fallen sollten, die der Verfasser durc *den Ton* seines Buches nur zu sehr herausgefordert hat.

Der deutsche Shakespeare-Kultus — mag dieser Ausdruck in Ermangelung eines vollständig zutreffenden bestehen bleiben — darf wohl auf das Zeugniss Anspruch erheben, dass er sich die Sache nicht leicht gemacht hat, sondern mit Ernst und Gründlichkeit zu Werke gegangen ist. Das ist besonders nach zwei Richtungen hin erkennbar, nach der philologischen (einschliesslich der literarhistorischen) und nach der ästhetischen. Kein wahrer Shakespeare-Verehrer kann sich der Einsicht verschliessen, dass, zumal dem massenhaft angewachsenen Material gegenüber, auf diesen beiden Feldern nur durch eine strenge, ächt wissenschaftliche Methode vorwärts zu kommen ist, mit andern Worten, dass nur vom philologischen Fachmanne einerseits wie vom ästhetischen andererseits die hier in Betracht kommenden Fragen gelöst oder doch ihrer Lösung entgegen geführt werden können. Die moderne Philologie hat in Shakespeare eine willkommene Handhabe gefunden, um von ihm aus auch in die historische Sprachforschung wie in die literargeschichtliche Entwickelung des englischen Volksgeistes immer methodischer einzudringen; sie hat die dargebotene Gelegenheit mit um so grösserem Eifer ergriffen, als es ihr darauf ankam, den ihr anhaftenden Empirismus und Dilettantismus immer entschiedener abzustreifen und eines gleichen Ranges mit ihrer ältern Schwester, der klassischen Philologie, theilhaftig zu werden. Der wissenschaftliche Aesthetiker auf der andern Seite fand und findet in Shakespeare einen unvergleichlichen Ausgangspunkt, um seine Untersuchungen über Wesen und Aufgabe der Poesie, insbesondere der dramatischen, daran anzuknüpfen und uns Klarheit zu geben nicht nur darüber, worin Shakespeare's eigenthümliche Kunst besteht und sich von der Gestaltung des Dramas bei andern Nationen unterscheidet, sondern auch aus dieser Erkenntniss Weisungen über die Aufgaben und Ziele unseres eigenen heutigen Dramas herzuleiten. Welche Fortschritte nach diesen beiden Richtungen hin von unserer jüngsten Shakespeare-Forschung gemacht worden sind, darüber würde es mir nicht geziemen, eine Meinung zu äussern. Darauf kommt es hier aber auch gar nicht an, denn nicht das Mehr oder Weniger der Leistungen ist es, gegen welches die Angriffe der Gegner gerichtet sind; nicht das Was, sondern vielmehr das Wie, die angestrebte Methode, die Anmassung, dass nur der Fachmann und wirkliche Kenner zum Worte verstattet werden soll, das ist es, was vorzugsweise ihren Zorn erregt. Die Gegner gehören nämlich wohlgemerkt keinem der beiden genannten Fächer an, sondern sind besten Falles Dilettanten auf diesen Gebieten; ja, sie sind eben deshalb

Gegner, weil sie Dilettanten sind. Denn es wird sich kaum anderswo so in die Augen springend zeigen wie auf diesem Felde, dass der Dilettantismus in Gegnerschaft umschlägt, ja mit Naturnothwendigkeit umschlagen muss. Der unbefangene Genuss ist den Dilettanten abhanden gekommen und zur Kennerschaft vermögen sie nicht durchzudringen; „in schwebender Pein“ nehmen sie eine haltlose Zwitterstellung ein. Zum erstern können sie nicht zurückkehren und die letztere verurtheilen sie mit dem Rechte des Fuchses, der die Trauben sauer schilt. Der Anfang aller Kritik ist Tadel, und zwar subjectiver Tadel, der noch keine andern kritischen Voraussetzungen und Massstäbe kennt als sein persönliches Dafürhalten und Meinen. In diesem ersten unreifen Stadium der Kritik bleiben die Dilettanten stecken. Wer über diese Vorstufe nicht hinauskommt, wird sich auch nicht über den Tadel erheben; er wird nicht dazu gelangen, die vermeintlichen Auffälligkeiten, Schroffheiten und Mängel des zu kritisirenden Objects zu überwinden und seine Subjectivität mit ihm zu versöhnen; er kann nicht vom Verständniss und der Kritik des Einzelnen zu denen des Ganzen aufsteigen, denn nur wer dasselbe in seinem Entwickelungsprozess, in den Bedingungen seines Werdens und Seins begreift, nur der vermag wahre Kritik zu üben und sich über den Standpunkt des blossen Tadlers emporzuschwingen.

So wird die Thatsache erklärlich, dass nicht die methodische Wissenschaftlichkeit den ihr in's Handwerk pfuschenden Dilettantismus zurückgewiesen und in seiner Blösse offen gelegt hat, sondern dass es umgekehrt der Dilettantismus ist, welcher gegen die Wissenschaftlichkeit, oder die Spezialität oder meinetwegen die zünftige Gelehrsamkeit angriffsweise vorgeht. Rümelin spricht sich über diesen Punkt mit anerkennenswerther Offenheit aus. Nachdem er sich schon in der ersten Auflage seines Buches als „einfachen Leser, Laien und Liebhaber im Fache der Aesthetik und schönen Literatur“ bezeichnet hatte, sagt er in der Vorrede zur zweiten Auflage, es sei von verschiedenen Seiten der Vorwurf des Dilettantenthums gegen ihn gerichtet worden; er weise dies Prädicat gar nicht zurück, sondern behaupte vielmehr, „dass es für ein Urtheil über den Werth von Dichterwerken keinen andern und bessern Titel giebt, als den des Dilettanten oder Liebhabers“. Danach würde also irgend einem belletristischen Handlungscommis oder Major a. D. als Dilettanten oder Liebhaber *eo ipso* der Vortritt vor einem Vischer oder Strauss oder Köstlin auf dem kritischen Parquet *gebühren.* Stände nicht das Datum „Tübingen, im Oktober 1873“

unter der Vorrede, so würde man nicht glauben, dass eine solche Verherrlichung und Ueberhebung des Dilettantismus von einem so alt-ehrwürdigen Sitze ächter Wissenschaft ausgehen könnte. „Es wird auch, so schliesst Rümelin sein Vorwort, trotz aller schulmeisterlichen Abkanzelungen nichts daran zu ändern sein, dass die Dilettanten, die gebildeten Liebhaber, das letzte Wort in der Sache — nämlich in der Beurtheilung Shakespeare's — behalten.“ Allerdings beschränkt er seine dilettantischen Ansprüche im Princip; er erkennt die Verdienste der Shakespeare-Philologen „auf's dankbarste an, wenn sie uns einen richtigen Text herstellen, die dunkeln Stellen erklären, die Quellen des Dichters ausfindig machen, sein Lebensbild, die Bühnenverhältnisse seiner Zeit näher darlegen; aber über die Fragen: was Shakespeare's Dichtungen dem Deutschen in dem letzten Drittheil des neunzehnten Jahrhunderts sein können, was in ihnen bleibend und was vergänglich ist, wie sich das Ganze dieses Dichtergeistes zu dem unserer eigenen Grössen verhält, welche seiner Dramen und in welcher Gestalt sie auf der deutschen Bühne der Gegenwart noch wirksam, welche fremd und ungeniessbar geworden sind, giebt es keine Fachmänner und kein Zunftwissen.“ Der letzten Hälfte dieser Auslassung lässt sich zweierlei entgegenhalten: zunächst die Frage, ob denn der Aesthetiker, vor dessen Forum doch die Beurtheilung eines Dichtergeistes und seines Verhältnisses zu andern Dichtern gehört, nicht geschult zu sein brauche? und zweitens die Versicherung, dass es der Shakespeare-Forschung nicht beikommt, bestimmen zu wollen, welche von Shakespeare's Dramen auf unserer heutigen Bühne den Dilettanten noch gefallen sollen und welche nicht. Diese Entscheidung ist von der Shakespeare-Forschung bis jetzt ruhig dem Publikum überlassen worden und wird ihm auch künftig überlassen bleiben. Es mag wol zu Versuchen auf diesem Felde Ermunterung und Anlass gegeben werden, der Erfolg und die Fortführung derselben hängt jedoch von dem Beifall des Publikums ab. Was aber die prinzipielle Anerkennung der Shakespeare-Philologie anlangt, so leistet ihr Rümelin thatsächlich keineswegs Folge, sondern verbreitet sich sehr ausführlich über Dinge, über welche nur ein Fachwissen genügende Auskunft und gültige Entscheidung zu geben vermag. Man braucht nur folgende Kapitelüberschriften zu lesen: „Die Stellung der englischen Bühne zu Shakespeare's Zeit — Shakespeare's Stellung zu seinen Zeitgenossen — Für wen dichtete Shakespeare?“ — um bei gutem Willen sofort einzusehen, dass hier nur der Literarhistoriker vom Fach, speziell der Shakespeare-Philologe, ein Recht hat an der

Debatte Theil zu nehmen. Was nützt also die prinzipielle Anerkennung der Shakespeare-Philologie, wenn ihren Ergebnissen ke Glaube beigemessen und keine Rechnung getragen, sondern a eigene Hand auf ihrem Felde dilettirt wird? Es wird sich spät Gelegenheit bieten, an einem oder ein paar Beispielen zu zeige wie es dabei um die Quellenkenntniss steht und auf welche Irrwe Rümelin hier gerathen ist, ja nothwendig gerathen musste.

Benedix hat freilich auch nicht einmal eine prinzipielle A erkennung der Shakespeare - Philologie, sondern gleich seinen G sinnungsgenossen R. Gottschall, Genée *e tutti quanti* nur Spott f dieselbe. Im Uebrigen proclamirt er denselben Dilettantismus w Rümelin, ja er stellt sich auf einen noch tiefern Standpunkt. verwirft Lessings Ausspruch, dass man Shakespeare studiren müs „Der Dichter, sagt er (S. 69), schreibt für das Volk, d. h. für d Mittelstufe der Bildung. Und diese Stufe geht sehr tief hera selbst viele wenig Gebildete haben die Auffassung und Empfän lichkeit für ein Dichtwerk, ja oft mehr als das sogenannte höhe manchmal sehr verbildete Publikum. Allein vom Volke kann ma nicht verlangen, dass es einen Dichter studirt, das muss es d Leuten vom Fache lassen." Sehr gut und richtig; wollte Go Benedix hätte es auch den Leuten vom Fache überlassen. Sta dessen aber vindicirt er thatsächlich für die Mittelstufe der Bildu nicht allein das Urtheil über den Dichter, sondern überhaupt üb alles was ihn betrifft, namentlich auch über das betreffende Studiu der Leute vom Fache. Dieses Studium darf zu keinen Ergebniss führen, die der Mittelstufe der Bildung nicht genehm sind, od über ihren Gesichtskreis gehen; sobald das der Fall ist, wird es m Schimpf und Schande zum Tempel hinausgejagt. Man darf in d That nur breite Bettelsuppen kochen, wenn man ein gross Publiku haben will. Wenn ein einzelner Querkopf solche Afterweisheit z Tage förderte, so könnte man ihn laufen lassen und sich dam trösten, dass es auch solche Käuze geben müsse. Wenn aber de gleichen gefährliche Trugschlüsse nicht allein vom Buchhande sondern von Zeitschriften, welche die öffentliche Meinung zu leite sich herausnehmen, als ächte und wahrhaft nationale Kritik au posaunt, wenn Unwissenheit und Anmassung dem grossen Publiku als hohe Weisheit verkauft werden, dann gewinnt die Sache ei anderes, ernstes Aussehen, dann erscheint sie als ein bedenklich Zeichen der Zeit.

Benedix erhebt sich nirgends über den Standpunkt des gebil *deten Regisseurs*, und was nach seinen eigenen dramatischen Arbeite

bei nachsichtiger Beurtheilung allenfalls noch bezweifelt werden konnte, ist durch sein nachgelassenes Werk jetzt ausser Zweifel gestellt, dass er nämlich zur wahren Poesie in einem antipodischen Verhältniss stand. Das, was er für Poesie hält und ausgiebt, sind nur die Handgriffe oder, wie man es mit einem wenig edeln Ausdruck nennt, die Mache; um diese drehen sich alle seine Begriffe, Urtheile und Leistungen. Sein Buch ist in dialogischer Form geschrieben und einem der drei Unterredner, Oswald, ist die Vertheidigung des Dichters übertragen; diese Vertheidigung beschränkt sich jedoch durchgehends darauf, den Angreifer, Hellmuth, der natürlich den Verfasser selbst repräsentirt, vor unparlamentarischen Ausdrücken zu warnen — leider ohne sichtbaren Erfolg. Von einer auch nur annähernden Erwägung der für Shakespeare sprechenden Argumente ist gar keine Rede und durch die Aufstellung dieses Vertheidigers wird lediglich auf die Gedankenlosigkeit des Lesers speculirt, dem dadurch Sand in die Augen gestreut werden soll. In welchem Tone der Verfasser von der Shakespeare-Philologie spricht, wird durch Ein Beispiel hinreichend dargethan. Die einseitige Taubheit und die fallende Sucht, welche Shakespeare in die Charakteristik Cæsar's verwoben hat, geben ihm nämlich Anlass zu der geistreichen Bemerkung (S. 229), dass nach einer alten Familientradition Romeo einen krummen kleinen Finger an der linken Hand und Julia eine Zahnlücke gehabt habe; das habe Shakespeare nicht erwähnt. Worauf denn Hellmuth fortfährt: „Diese wichtige Familientradition muss der Shakespearomanie unbekannt geblieben sein, denn ich habe nirgends Abhandlungen über Julia's Zahnlücke gefunden." Wer dergleichen für Witz ausgeben und einen ernsten Gegenstand durch einen so abgeschmackten Ausfall entwürdigen kann, hat wahrlich kein Recht, über Shakespeare gehört zu werden.

Begreiflich ist es allerdings, dass gerade die Shakespeare-Philologie dem Dilettantismus ein Dorn im Auge ist und dass nicht nur Benedix, sondern auch Gottschall, Genée u. A. ihr Möglichstes gethan haben, sie in den Augen des Laien-Publikums — an Kenner wenden sie sich wohlweislich nicht — lächerlich und verächtlich zu machen. Dilettantismus und Philologie sind sich insofern geradezu entgegengesetzt, als der erstere unmethodisch ist, während die letztere in der Methode aufgeht. Der Dilettantismus hat zugleich das instinktive Gefühl, dass die Philologie nur mit der Vergangenheit zu thun haben sollte, die abgeschlossen hinter uns liegt; die „ausgestopften alten Sprachen" giebt er ihr allenfalls Preis. Ohne es zu

wissen und zu wollen, stellt er damit der Shakespeare'schen Po das bündigste Zeugniss ihrer unversiegbaren Lebensfähigkeit, il lebendigen Fortexistenz in der Gegenwart aus, wenn er Philologie den Zutritt zu ihr, als zu einer noch lebenden, n verstatten will. Wozu, meint er, bedarf es der Textkritik und T erklärung bei modernen Schriftstellern? Die Texte brauchen nicht aus Handschriften enträthselt zu werden, sondern liegen Anfang an gedruckt vor und sind für Jedermann verständlich, nur der betreffenden Sprache mächtig ist. Der Shakespeare-D tant liest doch seinen englischen Roman von Miss Braddon, I Yonge, Miss Craik oder einer sonstigen roman-schreibenden Miss ist vielleicht in London gewesen und hat dort — man denke! ein Shakespeare'sches Stück aufführen sehen — soll da noch et für sein Verständniss Shakespeare's zu wünschen bleiben? Für unbefangene Verständniss und den Genuss des gebildeten Le und Hörers — nichts; für das gelehrte philologische, literarhi rische, ästhetische Verständniss — ausserordentlich viel, ja alles. Der Shakespeare-Dilettant sollte sich erinnern, wie sehr schon bei unsern eigenen Klassikern das Bedürfniss der Textber tigung und Texterklärung — sprachlichen wie sachlichen — I ausgestellt hat und wie Lachmann's Lessing, Gödeke's Schiller, Arbeiten von Joachim Meyer, von Bernays, Düntzer u. a. n bloss den Gelehrten und Literarhistorikern, sondern der ganzen bildeten Lesewelt zu gut gekommen sind. Die dilettantische dankenlosigkeit geht freilich so weit, dass man es erleben k — es ist eine Thatsache — in einer und derselben Zeitu nummer die kritische Schiller-Ausgabe mit Beifall begrüsst die Shakespeare-Philologie heruntergerissen zu sehen. Und c ist bei Shakespeare die Nothwendigkeit der Textberichtigung Texterklärung ungleich grösser als bei Lessing, Schiller oder Goe Seine Werke sind in einer so verwahrlosten Gestalt auf uns kommen, dass die Arbeit von fast zwei Jahrhunderten dazu ge hat, um sie von der eingedrungenen Verderbniss einigermassen reinigen. Man darf aber, wie ich schon früher ausgeführt I (Jahrbuch II, 119 fg.) mit Genugthuung behaupten, dass der geg wärtige Shakespeare-Text dem was Shakespeare wirklich geschrie hat, unstreitig näher kommt, als der Text der Quart- und Fo Ausgaben. Der Dilettantismus mag sich sträuben wie er will, a für ihn trägt diese, von ihm verspottete Arbeit Früchte. W der Leser in der Tieck'schen Uebersetzung des Timon von At *IV, 3 früher* die Worte fand:

Besitzthum schwellt des Bruders Seiten auf,
Der Mangel macht sie mager —

so musste er sich nothwendiger Weise den Kopf zerbrechen über die seltsame Unverständlichkeit dieser Stelle; er stellte sie der Dunkelheit und dem Schwulst der Shakespeare'schen Sprache, in Rechnung und beruhigte sich dabei, nicht ahnend, welches Unrecht er damit dem Dichter zufügte. Wenn er nun heute statt dessen liest:

Die Weide schwellt des Rindes Seiten auf,
Der Mangel macht sie mager —

so kann er sich weder über Unverständlichkeit noch Schwulst beklagen, sondern wird alles klar und ohne Anstoss finden. Und wem hat er diese Besserung zu danken? Nur der geschmähten Shakespeare-Philologie, welche mit Streichung eines einzigen Buchstabens das verderbte:

It is the pasture lards the brother's sides

durch das über allen Zweifel richtige:

It is the pasture lards the rother's sides

ersetzt hat. Dies Eine Beispiel möge statt vieler dienen.

Allerdings ist nicht zu leugnen, dass die Textkritik bei Shakespeare wie auch in der klassischen Philologie neben dem Weizen eine grosse Menge Spreu zu Tage gefördert hat. Sie ist oft in müssige Spielerei ausgeartet, namentlich früher, so lange sie eben noch dilettantisch betrieben wurde und sich nicht zur Methode durchgearbeitet hatte. Der Dilettantismus hat daher das mindeste Recht über sie Klage zu führen. Ueberdies, welchen Schaden hat dieses Uebermass oder dieser Irrweg der Conjecturalkritik angerichtet? Ich finde keinen. Die kritische Spreu ist wie jede andere im Winde verweht, der Weizen ist geblieben. Und wird denn etwa auf andern Arbeitsfeldern, auch auf solchen, die der Dilettantismus besonders begünstigt, lauter Weizen geerntet?

Es giebt aber Gegner, die noch weiter gehen. Zugegeben, meinen sie, dass das unmögliche Ziel, nämlich die Herstellung des authentischen Shakespeare-Textes — von der Erklärung pflegen sie meist zu schweigen — wirklich erreicht würde, was wäre damit gewonnen? Wäre das eine That, die sich auch nur annähernd mit dem kleinsten Erfolge auf dem politischen oder volkswirthschaftlichen Gebiete vergleichen liesse? Wozu braucht die Welt einen authentischen oder auch nur einen gereinigten Shakespeare-Text? Hilft der dem deutschen Volke auch nur einen Deut zur Besiegung seines Erbfeindes, *zur Entfaltung* und Verwerthung seiner natür-

lichen wie politischen Hülfsmittel und Kräfte? Wozu braucht die Welt überhaupt Gedichte? Es ist betrübend und weissagt wenig Erfreuliches für unsere Zukunft, wenn der Utilitarismus zu solcher Höhe steigt, und eine so banausische Anschauungsweise nicht allein im Laienpublikum laut wird, sondern sogar mit dem trügerischen Scheine wissenschaftlicher Begründung und Darstellung ausstaffirt sich in höher stehende Regionen eindrängt. Der Himmel möge uns vor einer Umwälzung bewahren, durch welche eine solche Weltanschauung zur Herrschaft gelangen und ihr Reich durch die Verbrennung der Bibliotheken und Museen einweihen könnte. Um es gerade heraus zu sagen, nein, die Welt kann nicht ohne Poesie bestehen, sie kann die idealen Güter nicht entbehren, wenn sie nicht in krasse Barbarei zurücksinken soll. Steht das fest, so müssen wir auch die philologische Erklärung und Kritik mit in den Kauf nehmen, die sich nothwendiger und unentbehrlicher Weise an dieselbe heften, mögen sie von einem, das grosse Ganze der menschheitlichen Entwickelung überschauenden Standpunkte auch noch so klein erscheinen. Aber was ist hier überhaupt klein und was gross? Ist die Fliege für den Naturforscher ein minder wichtiger Forschungs-Gegenstand als der Elephant? Und reicht für die naturhistorische Untersuchung der erstern vielleicht ein ihrer Grösse entsprechendes Mass von Verstandeskraft aus, während die des letztern einen Riesengeist erfordert? Genug, wir mögen uns drehen und wenden wie wir wollen, Textkritik und Texterklärung sind wohlberechtigte Factoren im Organismus der wissenschaftlichen Arbeit, und es braucht keinem Einsichtigen gesagt zu werden, dass nur möglichst authentische und möglichst vollständig erklärte Texte eine sichere Grundlage für die Geschichte der Sprache, für die Literaturgeschichte und die Aesthetik gewähren. Und wenn mit allem Recht an Kritik und Exegese die Anforderung gestellt wird, dass sie sich das Bewusstsein ihres Zusammenhanges mit dem Ganzen erhalten und sich nicht über die ihnen gesetzten Schranken erheben, so ist das eben nur dieselbe Anforderung, die an jede andere Disciplin in gleicher Weise und mit demselben Nachdruck gerichtet werden muss.

Aus leicht begreiflichen Gründen kommt es dem Dilettantismus selten bei, sich auf dem Gebiet der alten Sprachen oder gar des Sanskrit in die Arbeit der Philologie einzumengen und ihr dort mit Geringschätzung und Spott in den Weg zu treten, vielmehr ist es die moderne Philologie, welche vorzugsweise von seinen Zudringlichkeiten zu leiden hat. Wie bereits bemerkt — die Thatsache kann wirklich nicht oft genug hervorgehoben werden — ist es

dessenungeachtet nicht die Shakespeare-Philologie gewesen, die den Streit herbeigeführt hat, sondern sie hat sich damit begnügt, geräuschlos und zurückgezogen an der Erfüllung der ihr gestellten Aufgaben zu arbeiten. Es ist daher in hohem Grade verwunderlich, wenn Benedix sein Buch als eine „Abwehr“ bezeichnet hat und wenn dasselbe in den Kreisen der Dilettanten und Feuilletonisten vielfach als solche aufgefasst wird. Eine Abwehr setzt einen Angriff voraus, der niemals Statt gefunden hat. Man weise doch auch nur Eine Stelle nach, wo der Angriff von der sogenannten Shakespearomanie ausgegangen wäre. Im Gegentheil sieht sich die Shakespeare-Philologie dahin gedrängt, sich ihrer Haut zu wehren; der Versuch, den ich in einem früheren Jahrgange des Jahrbuches (II, 96—123) in dieser Richtung gemacht habe, hat jedoch leider nichts gefruchtet. Benedix gleicht dem wackern Ritter von La Mancha, ja er übertrifft ihn noch, insofern er sich die Windmühle — die sogenannte Shakespearomanie — auf die er mit eingelegter Lanze losstürmt, erst für seine Heldenthat aufgebaut und zurechtgezimmert hat. Wer aus dem Kreise der Shakespeare-Philologen hat R. Benedix je etwas zu Leide gethan? Wer von den Shakespeare-Aesthetikern hat sich je um seinen Doktor Wespe, seine Zärtlichen Verwandten und dergl. gekümmert? Aber vielleicht ist es eben diese Nichtbeachtung, welche ihm die Galle erregt hat? Vielleicht war ihm als dramatischem Dichter Shakespeare im Wege? Vielleicht war er wie R. Gottschall innerlich empört über die „unberechtigte Concurrenz“, die von den todten Heroen der dramatischen Poesie dem heutigen Nachwuchse gemacht wird? Vielleicht glaubte er sich wie Gottschall dadurch in seinen Tantièmen benachtheiligt und meinte, dass Shakespeare von den Theaterdirektoren nur deshalb aufgeführt werde, weil sie ihm keine Tantième zu zahlen brauchen. Man darf solche Muthmassungen hegen, seitdem diese Gedanken und Beweggründe von Gottschall mit nackten Worten eingestanden worden sind. War das der Fall, so wird es allerdings erklärlich, wie sich sein Groll und Hass gegen den Shakespeare-Kultus wenden konnte, der die Darstellung Shakespeare's auf unsern Bühnen befürwortet und von der dramatischen Kunst eine so hohe Meinung hegt, dass er lieber den Kaufmann von Venedig, den Julius Cæsar oder den Macbeth über die Bretter gehen sehn will als das Bemooste Haupt oder Birch-Pfeiffereien und Offenbachiaden. Oder hat sich Benedix als ein kleinster Hintersasse unserer grossen Dramatiker dadurch mitgetroffen gefühlt, dass die Shakespeare-Aesthetik Shakespeare als grössten dramatischen Dichter preist und

ihn in dieser Eigenschaft nicht bloss über Benedix, sondern auc über Goethe und Schiller stellt? Jedenfalls kleidet er seinen Aerger i ein patriotisches Gewand und ereifert sich wie alle Dilettanten ge waltig über diesen Punkt; wird doch von dem gesammten Dilettanten-Chor den Shakespeare-Gelehrten wegen dieser Rangordnung Mange an Patriotismus, wenn nicht gar Verrath am Vaterlande vorgeworfen. Desshalb vorzüglich werden wir mit dem Titel Shakespearomanen und neuerdings (in Lindau's Gegenwart) Shakespearenarren beehrt; desshalb wird Gervinus noch im Grabe mit Füssen getreten; desshalb werden wir im Namen des gekränkten Vaterlandes an den Pranger gestellt. Von einer Widerlegung der Gründe, von einer gewissenhaften Untersuchung ist keine Rede. Was braucht's Gründe? Schlagwörter, unparlamentarische Derbheiten, schlechte Witze, das sind die Waffen, mit denen der Kampf geführt wird, so dass man sich scheuen muss, auf einen solchen Kampfplatz hinabzusteigen. Rümelin allein unterscheidet sich hierin vortheilhaft von seinen Nachtretern, wenngleich seine Vergleichung Shakespeare's mit Schiller und Goethe nicht im Stande ist, die Ergebnisse früherer Forschungen zu erschüttern. Es kann hier nicht die Absicht sein, diese Untersuchungen zu wiederholen oder weiterzuspinnen, und nur zwei Punkte möge mir gestattet sein nochmals hervorzuheben. Schon hundert Mal ist darauf hingewiesen worden, dass Goethe und Schiller selbst Shakespeare über sich gesehn haben, und es wird wol Niemandem beikommen, ihre bezüglichen Aeusserungen für hohle Redensarten zu erklären, die ihnen etwa eine übertriebene Bescheidenheit eingegeben habe. Goethe's Aussprüche sind allbekannt; von Schiller hat erst kürzlich Gödeke in der neuen Ausgabe des Briefwechsels mit Körner einen der schlagendsten veröffentlicht. „Liebster Freund, so schreibt Schiller in einem bisher ungedruckten Briefe unter dem 5. Oktbr. 1785 von Dresden an Huber, warum wird mir immer noch so schwindelnd, wenn ich am Enceladus Shakespeare hinaufsehe?" Und das schreibt Schiller im Anschluss an eine Mittheilung über den Fortgang seines Don Carlos, an welchem er eben damals arbeitete. Ein beredtes, noch wenig bekanntes Zeugniss für Shakespeare findet sich auch bei Grillparzer, der doch ein dramatischer Dichter von ganz anderm Schlage als Benedix und Genossen, und ein Verehrer Goethe's obendrein war. „Was ich auf meine poetische Flucht, so schreibt Grillparzer,*) für Bücher mitnehmen werde, fragst du?

*) Werke (2. Ausg.) X, 456 fg.

Wenig und viel. Herodot und Plutarch. Dazu die beiden spanischen Dramatiker. Und Shakespeare nicht? Shakespeare nicht. Obgleich er vielleicht das Grösste ist, was die neuere Welt hervorgebracht hat: Shakespeare nicht. Er tyrannisirt meinen Geist, und ich will frei bleiben. Ich danke Gott, dass er da ist, und dass mir das Glück ward, ihn zu lesen und wieder zu lesen und aufzunehmen in mich. Nun aber geht mein Streben dahin, ihn zu vergessen. Die Alten stärken mich, die Spanier regen mich zur Produktion an; aber die ersteren stehen zu ferne, die letzteren sind zu rein menschlich, mit ihren Fehlern mitten unter den grössten Schönheiten, mit ihrer häufig nur gar zu weit getriebenen Manier, als dass sie den ächten Quell des wahren Dichters: die Natur, die eigene Anschauungsart, das Individuelle der Auffassung, irgend im Gemüthe beinträchtigen sollten. Der Riese Shakespeare aber setzt sich selbst an die Stelle der Natur, deren herrlichstes Organ er war, und wer sich *ihm* ergiebt, dem wird jede Frage, an *sie* gestellt, ewig nur *er* beantworten. Nichts mehr von Shakespeare! Die deutsche Literatur wird in seinem Abgrunde untergehen, wie sie aus ihm hervorgestiegen ist. Ich aber will frei sein und selbständig, lieber ein Wurm, der sich selbst sein Blatt sucht, als der Flötenspieler, durch den Vaucanson entzückt.“ Zu diesem Bekenntniss ist seitens des Shakespeare-Kultus nur hinzuzufügen, dass Grillparzer Recht hat — und die deutsche Literatur mit ihm — wenn sie frei und selbständig sein und nicht im Abgrund Shakespeare's untergehen wollen; das thut aber der Verehrung Shakespeare's und der Anerkennung seiner unvergleichlichen Grösse keinen Abbruch. Giebt es denn keine andere Wahl als entweder Jemandes Sklave sein oder ihn in den Staub zerren?

Wie darf man es nun den Shakespeare-Gelehrten zum Verbrechen anrechnen, wenn sie solche Zugeständnisse bestens acceptiren? Und wie kann, um zum zweiten hier zu erwähnenden Punkte zu kommen, auf diesem Felde von Mangel an Vaterlandsliebe die Rede sein? Wir stellen unser Vaterland im Allgemeinen an geistiger Bildung, an sittlicher Tüchtigkeit, an Gewerbfleiss und Kunstschöpfungen gewiss keinem andern nach, aber behaupten wollen, dass unser Volk und nur unseres, weil es das unsrige ist, in allen einzelnen Zweigen des Wissens und Könnens den höchsten Gipfel erklommen habe, das ist nicht Patriotismus, sondern Verblendung. Es sind auch nur die Shakespeare-Dilettanten, die eine so eigenthümliche Auffassung der Vaterlandsliebe proclamiren; in andern Kreisen denkt man gerechter und es ist beispielsweise kein Berichterstatter der *jüngsten Wiener* Weltausstellung als unpatriotisch

gebrandmarkt worden, dafür dass er den Franzosen in der Kunstindustrie den Vorrang vor uns eingeräumt hat; man hat im Gegentheil seine Gerechtigkeit gegen den Feind gelobt. Wer hat den Engländern schon je den Kultus Händel's als unpatriotisch zum Vorwurf gemacht? Und Händel steht zu ihnen genau in demselben Verhältniss wie Shakespeare zu uns. Wenn es für uns eine patriotische Pflicht sein soll, Goethe und Schiller als Dramatiker über Shakespeare zu stellen, so werden die Engländer, die auf dem Gebiete der schönen Künste andern Nationen anerkanntermassen nachstehen, ihre Tonsetzer über Mozart und Beethoven, ihre Bildhauer über Thorwaldsen und Rauch, ihre Maler über Raphael und Titian stellen müssen. Werden sie das im Ernste thun? Und wenn sie es thun, werden nicht die nämlichen Stimmen, welche uns Shakespeare-Gelehrten die Vaterlandsliebe absprechen zu dürfen meinen, ihnen das als beschränkten und verblendeten Nationaldünkel zum Vorwurf machen? *Non omnia possumus omnes*, und trotz aller Abkanzelungen, um Rümelin's Ausdruck zu wiederholen, wird es wol dabei bleiben, dass Shakespeare der grösste dramatische Dichter ist.

Die deutsche Shakespeare-Forschung stellt übrigens diese Behauptung keineswegs als ein Axiom auf, wie man dem grossen Publikum glauben machen will, sondern sie hat sich redlich bemüht nachzuweisen, worin das wahre Wesen der dramatischen Dichtung und mithin die Grösse Shakespeare's besteht, und in welcher Hinsicht ihm demgemäss der Rang vor unsern eigenen Dramatikern eingeräumt werden muss, wobei die eigenthümlichen Vorzüge der letztern keineswegs übersehen worden sind. Die Widerlegung steht ja jedem offen, aber noch ist darin nichts geleistet worden, was die Sachlage zu ändern vermöchte. Es kommt auch der Shakespeare-Forschung nicht in den Sinn, unsere dramatischen Dichter auf Shakespeare als ein absolutes Muster verpflichten zu wollen, von dem sie keinen Strohhalm breit abweichen dürfen, oder Shakespeare unserm Publikum, insbesondere unserer Frauenwelt, mit Haut und Haar aufzuzwingen. Gewiss ist Shakespeare ein Dichter, der vorwiegend von Männern verstanden und gewürdigt wird und der sich in unbearbeiteter Gestalt für unsere Frauen und Mädchen schon desshalb nicht empfiehlt, weil er durch seine Zoten — um es kurz und derb auszudrücken — ihr Anstandsgefühl verletzt. Es ist gerade dies ein Punkt, der sich den Dilettanten als eine sehr wohlfeile Handhabe für ihre Declamationen darbietet, wobei sie zu verschweigen pflegen einmal, dass nicht Shakespeare allein, sondern seine ganze

Zeit dieser Unart schuldig ist, und zweitens dass gerade Shakespeare es ist, der die reinsten, holdseligsten und desshalb unvergänglichsten Frauencharaktere geschaffen hat. Dass Heine, ein „ungezogener Liebling der Grazien" gleich Aristophanes, um nichts besser, ja dass selbst Goethe nicht völlig rein dasteht, daran will der Dilettantismus nicht denken — er „schlägt die Trommel und fürchtet sich nicht." Heine's Romanzero ist entschieden unanständiger als Shakespeare, und im Faust werden die ärgsten Dinge durch Gedankenstriche nur leicht verdeckt. Ardinghello, Lucinde, die Schriftsteller des zweiten französischen Kaiserthums und manche andere mögen aus dem Spiele bleiben, denn die Gegner könnten erwidern, dass die Sache nicht besser wird, wenn sich auch noch so viele Mitsünder Shakespeare an die Seite stellen lassen sollten. Die Sache ist nur die: die Frauen haben alle diese Dinge gelesen und lesen sie noch, so gut wie sie sich in die abscheulichsten Offenbach'schen Opern drängen, im Vergleich zu denen Shakespeare die Keuschheit selbst ist. Shakespeare ist nie verführerisch, nie lüstern, Offenbach und Consorten sind es immer. Freilich Shakespeare ist nackt, während Offenbach — im eigentlichen und uneigentlichen Wortverstande — Tricots trägt. Der Anstand mag auf diese Weise vielleicht gewahrt werden, was aber der Sittlichkeit grössern Schaden thut, kann nicht zweifelhaft sein. Nichtsdestoweniger bleibt es dabei:

Man darf vor keuschen Ohren das nicht nennen,
Was keusche Herzen nicht entbehren können.

Der Dilettantismus ist wohlwollend genug, Shakespeare in diesem Punkte mildernde Umstände zu Gute kommen zu lassen, die freilich eigenthümlicher Art sind und sich leider nicht stichhaltig erweisen. Er hat nämlich herausgebracht, dass Shakespeare's Theater nicht von anständigen Frauen — ja kaum von ehrbaren Bürgern — sondern nur von der *Jeunesse dorée* einer- und dem süssen Pöbel andererseits besucht wurde, abgesehen von den auf Freibillette zugelassenen Literaten. Um den Geschmack dieser theils ausgelassenen, theils rohen Zuhörerschaft, von welcher er abhängig war, zu befriedigen, habe Shakespeare *nolens volens* zu Zoten und Gemeinheiten aller Art greifen müssen, Gemeinheiten, die eben nur möglich gewesen seien, weil das weibliche Element sowohl im Zuschauerraum wie auf der Bühne gefehlt habe, denn die Frauenrollen wurden bekanntlich von Jünglingen gespielt. Ausnahmsweise hätten wohl einige anständige Frauen einmal das Theater besucht, aber nicht anders als maskirt. „Wenn die jungfräuliche Elisabeth und ihre Hofdamen wirklich solche Zoten *gehört*, verstanden und an ihnen Gefallen ge-

funden haben, müssen sie etwas dickfellig gewesen sein." So schreibt Benedix (S. 142 fgg.) Rümelin nach, nur dass der letztere sich einer edlern Sprache bedient. Ein näheres Eingehen auf diesen Punkt ist um so gerechtfertigter, als sich gerade hier mit kurzen Worten schlagend darthun lässt, auf welche Irrwege die dilettantische Halbwisserei führt.

Die jungfräuliche Königin, um mit dieser zu beginnen, ist eine der stärksten *fables convenues,* und es wäre endlich an der Zeit ihr ein Ende zu machen. Zartheit *(delicacy)* war keineswegs Elisabeths starke Seite und es ist bekannt, dass sie gelegentlich trotz einem Kutscher fluchte. Sie liess sich herab, den bettlägerigen Grafen Essex in seinem Krankenzimmer zu besuchen und seine Garderobe und Zimmergeräthe ihrer jungfräulichen Inspection zu unterwerfen.*) Doch das möchte sich allenfalls entschuldigen lassen. Was soll man aber dazu sagen, dass der venezianische und der französische Gesandte in ihrem Vorzimmer warten mussten, während sie mit dem gesunden Essex eingeschlossen war, und sich die Zeit mit der Frage vertrieben, ob ihre Situation besser durch *„tenir la chandelle"* oder *„tener la mula"* bezeichnet werde? Der französische Gesandte erzählte sogar seinem Herrn Kollegen bei dieser Gelegenheit, wie er früher auch dem Grafen Leicester in gleicher Weise die Kerze gehalten habe.**) Essex blieb, wie Anthony Bagot im Juli 1587 seinem Vater schrieb, oft die Nächte hindurch bei der Königin und kam erst nach Hause, wenn früh die Vögel sangen. Allein auch dies ist das Schlimmste noch nicht. Der englische Kardinal Allen spricht in seiner fulminanten *„Admonition to the Nobility and People of England and Ireland"* im Jahre 1588 ganz unverhohlen aus, dass Elisabeths ausschweifendes Leben der Grund gewesen sei, wesshalb sie nicht habe heirathen wollen, denn das würde nur ein Hemmniss für ihre Zügellosigkeit *(a bridle of her licentiousness)* gewesen sein; den Grafen Leicester habe sie — neben andern — nur desshalb herangezogen, damit er ihren schändlichen Lüsten diene *(only to serve her filthy lust).* Der Kardinal geht sogar so weit, von einem Kinde der Elisabeth zu sprechen; sie habe die Einwilligung des Parlaments dazu erzwungen, dass Niemand bei ihren Lebzeiten zu

*) S. Select Collection of Old Plays, 1825, IX, 108.

**) Vergl. Shakespeare-Jahrbuch IV, 293. Die Belegstellen sind mir im Augenblick nicht zur Hand, ich kann aber versichern, dass sie nichts zu wünschen übrig lassen. — Eine Reihe anderer, schwerwiegender Verdachtsgründe hat Gerald Massey (Shakespeare's Sonnets 575–579) aus den Quellen zusammengestellt.

ihrem Nachfolger bestimmt werden solle, ausgenommen ihr eigenes natürliches, d. h. uneheliches Kind *(saving the natural, that is to say bastard born child of her own body).* Für den katholischen Fanatismus, der in diesem Pamphlet besonders grell zu Tage tritt, war Elisabeths Liederlichkeit allerdings ein halber Glaubensartikel; der Fanatismus kann doch aber schwerlich so weit gegangen sein, dass er derartige Anklagen in die Welt geschleudert haben sollte, wenn es nicht ein offenkundiges Geheimniss gewesen wäre, dass Grund für dieselben vorhanden war; er kann sie mit andern Worten wohl übertrieben, aber nicht füglich erfunden haben. Das scheint um so weniger glaublich, als ein Mitglied der englischen Aristokratie (Sir Francis Englefield?) es wagen durfte, einen angeblichen Sohn der Elisabeth bei ihren Lebzeiten Philipp dem Zweiten vorzustellen und als der spanische Hof es nicht für unangemessen hielt, Erkundigungen über denselben einzuziehen; erst als diese ungünstig ausfielen wurde die betreffende Persönlichkeit als Betrüger behandelt und entfernt.*) Kann man unter solchen Umständen in Zweifel sein, wesshalb Elisabeth durch die Verheirathung ihrer Günstlinge so unjungfräulich aufgebracht zu werden pflegte und dieselben mit strengen Strafen belegte? Bringen wir immerhin, um sicher zu gehen, einen Theil von dem, was ihr Schuld gegeben wird, in Abzug, so bleibt doch allermindestens so viel übrig, um uns erkennen zu lassen, wie die öffentliche Meinung von ihr dachte und wessen man sie fähig hielt. Wer kann danach glauben, dass sie das *Epitheton ornans* der jungfräulichen Königin im Ernste verdiente? Wer kann sich einbilden, dass sie sich vor Shakespeare's Zoten fürchtete? Die Damen ihres Hofes und der Aristokratie überhaupt bedürfen keiner weitern Schilderung; nur an die bekannte Lady Penelope Rich mag beispielshalber erinnert werden. Und trotzdem will uns Rümelin einreden, dass es ein „Frevel“ gegen „das puritanische Zeitalter der jungfräulichen Königin“ sei, zu glauben, eine gebildete Frau habe solche Reden führen können wie Beatrice in „Viel Lärmen um Nichts“, als der Fürst bezüglich des Witzgefechts zwischen ihr und „Bertrand“ sagt, sie sei ihrem Gegner unterlegen und sie erwidert, „da müsste sie ja Affen zur Welt bringen.“**) Die Verbindung des puritanischen Zeitalters mit der jungfräulichen Königin mag auf sich beruhen bleiben.

*) Froude, History of England (1870) XI, 2 fg. — Auch im Athenæum 1873, I, 90 ist von einem Sohn der Elisabeth die Rede.

**) Beiläufig bemerkt ist auch Rümelin's Art zu citiren durchaus dilettantisch. Der angebliche Bertrand *ist kein* anderer als der bekannte Benedick. Don

Die Frage, in wie weit das Fehlen des weiblichen Elements a Shakespeare's Bühne dem Anstandsgefühl Eintrag gethan hab könnte, dürfte eine weitgreifende Untersuchung erfordern, die vo aussichtlich mit einem winzigen Ergebniss abschliessen möchte. S viel hat jedoch die Erfahrung reichlich gelehrt, dass die Darstellun weiblicher Rollen durch Frauen, wie naturgemäss auch an sic doch für die Sittlichkeit der Bühne oder selbst der dramatisch Poesie von höchst zweifelhaftem Erfolg gewesen ist. Jedenfalls i erst dadurch die Ausstellung des Fleisches auf der Bühne herbe geführt worden. Ob die Unanständigkeiten gesprochen, gesunge oder getanzt werden — gleichviel. Warum will man denn imme nur Shakespeare deswegen zu Leibe gehen? Warum nehmen den die Shakespeare-Dilettanten und das Publikum beispielsweise niemal Anstoss daran, wenn im Don Juan Zerline's schönstes Stündche naht und sie aus der Laube ihr Hülfsgeschrei erschallen lässt?

Dass ehrbare Frauen das Shakespeare'sche Theater gar nich oder doch nur ausnahmsweise besuchten, ist ein stehender Glaubens artikel bei den Shakespeare-Dilettanten geworden; Glaubensartik in der That, denn das Wissen spielt eine sehr untergeordnete, wen überhaupt eine Rolle dabei, und einer schreibt es immer dem ander nach; Benedix schwört *in verba* Rümelins und irgend ein namen loser Feuilletonist wieder *in verba* Benedix'ens. Für die Dilettante ist es ganz vergebens gewesen, dass die unparteiischen und gründ lichen Untersuchungen sowohl der englischen wie der deutsche Shakespeare-Gelehrten gerade über diesen Gegenstand ein so klar Licht verbreitet haben, als man nur wünschen kann und als hin reichend ist, jeden nicht absichtlichen Zweifel auszuschliesse Wiederholung der alten Beweisgründe, ja selbst neue Beweisgrün werden daher schwerlich bei ihnen verfangen und dennoch mu man immer wieder darauf zurückkommen; dass Rümelin das a „schulmeisterliche Abkanzelung“ verächtlich bei Seite schiebt, th nichts zur Sache — er wäre ja kein Dilettant, wenn er der Be lehrung zugänglich wäre. Also — ehrbare Frauen, auch City-Fraue gingen in der That in's Theater und nicht bloss ausnahmsweis sondern sie bildeten einen stehenden Theil des Theaterpublikum Wir haben dafür die klarsten und unwiderleglichsten Zeugniss

Pedro sagt auch nicht, Beatrice sei Benedick unterlegen, sondern im Gegenthei sie habe ihn untergekriegt *(put him down)*. Beatricen's Antwort endlich lautet „Ich wollte nicht, dass er mir das thäte, gnädiger Herr, ich möchte sonst Narre (nicht Affen!) zu Kindern bekommen.“ Viel Lärmen um Nichts II, 1.

denn Rümelin den Epilog zu Heinrich VIII. vergessen oder .t sein Gedächtniss nur so weit als seine vorgefasste Meinung? ȝ einzige Glück, sagt der Dichter,

Auf das wir rechnen können für dies Stück
In diesem Zeitpunkt, ist allein zu bau'n
Auf das nachsicht'ge Urtheil guter Frau'n,
Wie hier wir eine zeigten. Lächelt ihr
Und sagt: „Ganz hübsch!“ gleich für uns haben wir
Die besten Männer. Schlimm ist's, stehn sie fern,
Wenn ihre Damen rufen: Klatscht, ihr Herrn!“

Prolog zu *Epicœne* oder *The Silent Woman* giebt B. Jonson ende Schilderung des, alle Stände umfassenden Theaterpublikums ich bitte die Herren Dilettanten um Entschuldigung, dass ich in ıangelung einer Uebersetzung das Original citire:

The poet prays you then, with better thought
To sit; and, when his cates are all in brought,
Though there be none far-fet, there will dear-bought,
Be fit for ladies: some for lords, knights, 'squires;
Some for your waiting-wench, and city-wires;
Some for your men, and daughters of Whitefriars.

ız in Uebereinstimmung damit steht die Schilderung, welche .son in seinen *Commendatory Verses* zu *Fletcher's Faithful ·pherdess* entwirft:

The wise, and many-headed bench, that sits
Upon the life and death of plays and wits,
(Compos'd of gamester, captain, knight, knight's man,
Lady or pucelle, that wears mask or fan,
Velvet or taffata cap, rank'd in the dark
With the shop's foreman, or some such brave spark
That may judge for his sixpence) had, before
They saw it half, damn'd thy whole play, and more.

:h im Prolog zu *Every Man in his Humour* werden die „*gentle-nen*“ als Zuschauerinnen ausdrücklich erwähnt und in *The Devil m Ass* (I, 3) beschreibt Fitzdottrel seiner Frau, wie er sich im :ater niedlich zu machen und durch sein Kostüm und sein Be-men Aufsehen zu erregen pflegt; er schliesst:

The ladies ask, who's that? for they do come
To see us, love, as we do to see them.

Reihe solcher Beweisstellen lässt sich ohne Schwierigkeit ver-ıren. Was die Masken angeht, hinter denen sich anständige uen nach *der Annahme* der Dilettanten vor den unanständigen

Theaterbesuchern wie vor den unanständigen Reden in den Stücken verbergen mussten, so zeigt uns die angeführte Stelle aus dem Lobgedicht auf *The Faithful Shepherdess*, dass sich die Damen statt der Maske ebensowohl auch des Fächers bedienten — gerade wie heutzutage. Dass die Masken keineswegs zu dem beregten Zwecke erfunden waren, beweist schon der Umstand, dass auch unanständige Theaterbesucherinnen — *women of the town* — häufig Masken trugen.*) Es kam sogar vor, dass die Darsteller weiblicher Rollen mit Masken versehen waren, wie sich u. a. aus einer bekannten Stelle im Sommernachtstraum (I, 2) ergiebt. Flaut weigert sich die Thisbe zu spielen, weil er schon einen Bart kriegt, worauf Squenz erwidert: „Das ist alles eins! Ihr sollt's in einer Maske spielen, und ihr könnt so fein sprechen, als ihr wollt.“ Was aber der Sache die entschiedenste Wendung giebt, ist, dass man sich der Maske keineswegs bloss im Theater, sondern auch anderwärts, selbst auf der Strasse bediente. Es war eben eine, vermuthlich aus Venedig herübergekommene Mode, die von den Damen und Bürgerfrauen sich bis auf die niedern Stände herab erstreckte. Die folgende Stelle aus Heywood's „*If you know not me, you know nobody*“ (1606 erschienen) schliesst jeden Zweifel aus: „*Then, your mask, silk lace, washed gloves &c. are as common as coals from Newcastle: — a dairy wench will not ride to market to sell her buttermilk, without her mask and her busk.*“ So bricht die von den Dilettanten auf den Gebrauch der Masken aufgebaute Theorie in Nichts zusammen. Es ist genau dasselbe, als wenn in Zukunft Jemand behaupten wollte, unsere Damen hätten nicht anders als mit Fächern in's Theater gehen können, und wenn er daraus Schlüsse auf die Moralität unserer Damen und unseres Theaters ziehen wollte.

Es bleibt nach allem nichts weiter übrig als uns darein zu finden, dass die Frauen der Elisabethanischen Zeit dem Motto „*Naturalia non sunt turpia*“ häufig in einer Ausdehnung huldigten, die unserm heutigen Anstandsgefühl unbegreiflich und unerträglich ist, wobei freilich die oft hervorgehobene Nicht-Identität von Anstand und Sittlichkeit nicht übersehen werden darf. Ein Zug, der diese Thatsache in besonders hellem Lichte erscheinen lässt, mag zur Vervollständigung des Bildes hier noch eingeschaltet werden. Elisabeth's Mutter wird allgemein nicht nur wegen ihrer ausserordentlichen Schönheit, sondern auch wegen ihrer feinen Sitte und

*) *Malone's* Shakespeare by Boswell III, 116 fgg.

Anmuth gepriesen. Von dieser anmuthigen und feingesitteten Königin berichtet der gleichzeitige Chronist Hall, ohne etwas Auffälliges darin zu finden, dass bei ihrem Krönungsmahle die Gräfinnen von Oxford und Worcester neben ihrem Stuhle standen und ihr während des Essens ein feines Tuch vor das Gesicht hielten, „wenn sie Lust hatte zu spucken oder sonst nach ihrem Gefallen zu thun“, während unter dem Tische zu ihren Füssen die ganze Zeit hindurch zwei Kammerfrauen *(gentlewomen)* sassen. Was diese Kammerfrauen da unten zu thun hatten, mögen sich die geneigten Dilettanten selbst klar machen. Und solche Damen sollen vor den Natürlichkeiten und den darauf beruhenden Witzen der dramatischen Dichter entsetzt geflohen sein? Für sie soll zwischen der *Jeunesse dorée* und dem süssen Pöbel im Shakespeare'schen Theater kein Platz gewesen sein? Dass das Gegentheil schon durch die vier- bis sechsfache Abstufung der Plätze hinlänglich klar gemacht wird, braucht gar nicht, weiter hervorgehoben zu werden.

Bei der Erörterung dieser Frage hätte übrigens Rümelin seine Aufmerksamkeit nicht bloss auf London richten sollen. Es ist eine allgemein bekannte Thatsache, dass die Schauspielertruppen auch die Provinzen bereisten und in den kleinen Städten wie auf den Schlössern der Aristokratie spielten. Wo kamen nun dort (z. B. in Stratford) die *Jeunesse dorée*, der Pöbel und die Literaten her, aus denen Rümelin das Publikum bestehen lässt? Wer füllte hier den Zuschauerraum, wenn die Frauen ausgeschlossen waren? Und mussten sich etwa auf den Edelsitzen die Frauen in die innersten Gemächer zurückziehen, wenn die Schauspieler in der Halle die Neuigkeiten aus der Residenz zum Besten gaben? Da wären die Frauen wie die Schauspieler zu bedauern gewesen. Die Aufführung des Mordes des Gonzago im Hamlet giebt uns ohne Zweifel ein treues Bild einer Aufführung bei Hofe oder auf einem Grafenschlosse und dieser Aufführung wohnen bekanntlich auch die Damen des dänischen Hofes bei. Benedix (S. 143) stellt die Vermuthung auf — zu Ehren Elisabeth's! wie er sagt —, dass man in den Darstellungen bei Hofe „die gröbsten Dinge weggelassen hat“. Das ist möglich und wer kann Möglichkeiten leugnen? Gut ist's aber doch, dass eine solche Vermuthung nicht von einem Shakespeare-Gelehrten ausgegangen ist, denn in diesem Falle würden Benedix und Genossen die ersten gewesen sein, über die unberechtigten, haltlosen Conjecturen herzufallen, mit denen die Shakespearomanen zum Aerger der Dilettanten ihre Schriften anfüllen. Nun, die

Shakespearomanen haben wenigstens gelernt, keine Conjecture aufzustellen, die nicht mit Gründen unterstützt sind.

So zeigt sich von allen Seiten, zu wie irrigen Ergebnissen di ungenügende Sachkenntniss und schiefe Auffassung der Dilettantei in diesem Punkte geführt hat, und wie der Dilettantismus nothwendig zur Gegnerschaft wird. Hätten sich die Dilettanten am ruhigen, unbefangenen Genusse genügen lassen, so würden sie nicht Tadel auf Shakespeare und sein Theater gehäuft haben, den diese in keiner Weise verdienen. Dem Leser möge dieses Eine Beispiel genügen, um daraus Schlüsse auf das Uebrige zu ziehn; denn dieselbe Halbheit des Wissens und dieselben daraus hergeleiteten irrthümlichen Schlussfolgerungen, dieselbe Verschiebung der thatsächlichen Verhältnisse wie der kritischen Grundlagen zieht sich durch Rümelins ganze Schrift hindurch. Die vollständige Widerlegung und Berichtigung würde freilich, wie schon Bodenstedt mit Recht bemerkt hat, ein nicht minder umfängliches Buch erfordern als das Rümelin'sche selbst ist — und würde doch vergeblich sein. Darum mögen nur noch ein paar einzelne Punkte herausgegriffen werden, die gerade am Wege liegen und keine langathmige Auseinandersetzung nöthig machen.

Eine unrichtige Thatsache ist es, wenn Rümelin (S. 11) sagt, an Sonntagen sei nicht gespielt worden. Wer Malone's *Historical Account of the English Stage**) gelesen hat, weiss, dass es von Hause aus gerade die Sonn- und Festtage waren, an denen die Aufführungen Statt fanden und sich des grössten Zulaufs erfeuten. Allerdings wurden im Jahre 1580 und später unter Jakob I. Verbote gegen die Sonntags-Aufführungen erlassen, allein es ist durch unzweifelhafte Zeugnisse nachgewiesen, dass dieselben keineswegs zu allgemeiner und bleibender Geltung gelangten, und dass vielmehr Elisabeth und Jakob selbst zu den ersten gehörten, die sich darüber hinwegsetzten. Damit fallen dann wieder die von Rümelin aus der angeblichen Thatsache hergeleiteten Folgerungen zu Boden. Wenn auch das Theater am Sonntage — wie überhaupt — den Puritanern ein Greuel war, so waren doch die Puritaner nur erst eine Partei und noch nichts weniger als die Hauptmasse und der Kern des englischen Volkes. Wie sich die Dinge nach Shakespeare's Tode gestalteten, geht uns hier nichts an.

---

*) Malone's Shakespeare by Boswell III, 145 folgg. Vergl. Collier, *H. E. Dr. P. III*, 417.

Noch schlimmer ist es, dass sich Rümelin auch in der neuen Auflage auf das unächte Schreiben Southampton's beruft, trotzdem er von Bodenstedt desshalb zurechtgewiesen worden ist (Shakespeare-Jahrbuch II, 375). Er hat zwar die von Bodenstedt speciell namhaft gemachte Stelle gestrichen (1. Aufl. S. 19 fg.), hat aber das andere Citat (2. Aufl. S. 11 fg.) unverändert stehen lassen, wie er sich auch noch S. 25 darauf stützt. Eben so wenig hat er die angeblichen Citate aus Thomas Nash (S. 19) getilgt oder auch nur ihre Quelle angegeben, wiewohl ihm Bodenstedt mit Recht vorgehalten hat, dass diese Stellen den Shakespeare-Gelehrten unbekannt sind. Das heisst wirklich die Unbelehrbarkeit weit treiben. Selbstverständlich sind die aus solchen Beweismitteln gezogenen Schlüsse ohne jeden Werth.*)

Einer trefflichen Argumentation begegnen wir auf Seite 18. „Shakespeare's Dramen, so belehrt uns der Verfasser, waren zu seinen Lebzeiten wirklich (!) zum grossen Theil noch gar nicht gedruckt, oder nur in schlechten, ohne Wissen und Willen des Verfassers ausgegebenen Heften voll Druck- und andern Fehlern, mehr zur Benützung für andere Theater als für's grosse Publikum; sie konnten also überhaupt nicht gelesen, sondern nur im Theater gehört werden.“ Sehr richtig — was nicht gedruckt war, konnte nicht gelesen werden — oder doch nur in Abschriften. Warum nicht Shakespeare's sämmtliche Stücke bei seinen Lebzeiten gedruckt wurden, erklärt sich aus den bekannten Theaterverhältnissen und man darf sich nicht wundern, dass so wenige, sondern im Gegentheil, dass so viele Quartausgaben erschienen sind. Dass aber die vierzehn gedruckten Stücke „mehr zur Benützung für andere Theater als für's grosse Publikum“ bestimmt waren, davon möchte der Verfasser kaum seine Mit-Dilettanten, geschweige die Kenner überreden können. Wozu hätten die gedruckten Stücke — die Quartausgaben — den andern Bühnen dienen sollen, da sie von denselben bekanntlich nicht aufgeführt werden durften? Und wie hätten die Theater den für die damalige Zeit ausserordentlich beträchtlichen Vorrath der verschiedenen Ausgaben verbrauchen sollen — sie hätten denn die Bühne oder die Logen damit tapeziren müssen. Neil (*Sh., a Critical Biography 59)* hat berechnet — und man kann

*) Eine unrichtige Angabe ist es auch (S. 23), dass das jüdische Gesetz die Todesstrafe auf Verläugnung des Geschlechts durch Verkleidung gesetzt habe; im Pentateuch (5 Mos. 22, 5) ist die Sache allerdings als ein Greuel verboten, aber von der Todesstrafe steht nichts da, überhaupt wird keine bestimmte Strafe dafür *angedroht.*

ihm leicht nachrechnen — dass bis zu Shakespeare's Tode insgesammt 60 — 65 Einzelausgaben seiner Dramen und Gedichte erschienen sind. Nehmen wir nur 60 an und berechnen wir die Stärke der jedesmaligen Auflage auf nur 300 Exemplare, so ergiebt das eine Gesammtzahl von nicht weniger als 18,000 Exemplaren. Wenn das nicht ein Argument für die Volksthümlichkeit Shakespeare's und seinen Ruhm bei den Zeitgenossen ist, so weiss ich's nicht. Erwägen wir ferner, dass die Stücke von Ben Jonson, von Marlowe, von Heywood, von Beaumont und Fletcher und den zahlreichen andern Dramatikern gleichfalls in unzähligen Einzelausgaben verbreitet waren, so werden wir die Klage Prynne's im *Histrio-Mastix* nicht sehr übertrieben finden, dass binnen zwei Jahren 40,000 Exemplare von Schauspielen verkauft worden seien, besser gedruckt und mehr gesucht als Bibeln und Predigten. Und wo sind alle diese Exemplare geblieben? Nach Rümelin's Darstellung müssen sie, abgesehen von dem Kreise der Literaten und Schriftsteller selbst, sämmtlich von der *Jeunesse dorée* verbraucht worden sein, da der theaterbesuchende Pöbel, die Bedienten, Matrosen, Dirnen u. s. w., doch nur zum kleinsten Theile des Lesens kundig gewesen sein wird. Die adlige Jugend muss danach eine ungleich grössere Lesefreundin und Bücherkäuferin gewesen sein als sie sich heutigen Tages dessen rühmen kann. Denn das wird Rümelin nimmermehr zugeben, dass ein Löwenantheil an diesen, schon ihrer Ausstattung und ihrem Preise nach für die mittleren Schichten der Gesellschaft bestimmten Quartausgaben in die Hände des Bürgerstandes gekommen ist.

Unterstützt wird diese letztere Annahme überdiess durch einen statistischen Blick auf den Theaterbesuch zu Shakespeare's Zeit. Wie Collier*) wahrscheinlich macht, fassten die Theater durchschnittlich 4—500 Personen. Nehmen wir nun an, dass im Anfange des 17. Jahrhunderts zehn Theater in London in Thätigkeit waren, so ergiebt das ein tägliches Gesammtpublikum von 4—5000 Personen bei einer Einwohnerzahl von 150,000 Seelen, so dass also je der dreissigste Einwohner ein täglicher Theaterbesucher war. Rümelin schildert uns nun zwar Shakespeare's London als eine Grossstadt, deren Bevölkerung bereits auf eine halbe Million stieg (S. 12), allein der Beweis für diese Zahlenangabe dürfte ihm nicht minder schwer fallen als der für manche andere Behauptung; mir wenigstens sind darüber nur die Angaben bekannt, die wir den Berichten der venezia-

*) *Nash,* Pierce Pennilesse p. VI.

nischen Gesandten verdanken. Giovanni Michele giebt unter der Regierung der blutigen Marie die Bevölkerung Londons auf 150,000 oder nach einer andern Handschrift seines Berichts auf 180,000 an, und sie müsste mit beispielloser Schnelligkeit gestiegen sein, wenn wir dem Berichte Marc Antonio Correr's trauen sollten, der sie um 1610 auf 300,000 Einwohner schätzt. Die Wahrheit wird wohl wie gewöhnlich in der Mitte liegen. Wäre die letztere Angabe richtig, so wäre also nur je der sechzigste Einwohner ein täglicher Theatergänger gewesen, was jedoch allem Vermuthen nach hinter der Wirklichkeit zurückbleiben dürfte. An der halben Million fehlt auf alle Fälle noch sehr viel.

Diese und ähnliche Verhältnisse und noch weit mehr den innern Entwickelungsgang des englischen Schauspiels hätte Rümelin erwägen und studiren sollen, ehe er es unternahm, dem Shakespeareschen Theater den Charakter einer Nationalbühne („ähnlich der altgriechischen, der spanischen oder auch der modernen französischen“) abzusprechen und ihm „eine Sonderstellung abseits von der grossen, Zeit und Volk beherrschenden Strömung, aber doch nicht ohne Zusammenhang mit ihr“ anzuweisen (S. 16). Auf seine Schilderung der unablässigen Verfolgungen, denen Shakespeare's Theater seitens des Staats, der Kirche und der Gemeinden ausgesetzt gewesen sein soll, lässt sich hier so wenig näher eingehen wie auf seine Erörterungen über die Stellung, welche der Bürgerstand in Wirklichkeit und dem entsprechend in Shakespeare's Dramen einnahm. Auch die Vergleichung Shakespeare's mit Goethe und Schiller kann keiner nähern Betrachtung unterzogen werden. Ich kann nur wiederholen, was Bodenstedt gesagt hat und was ich durch die obigen Beispiele zu erhärten versucht habe, dass „nicht ein einziger auf Treu' und Glauben zu nehmender Satz sich in Rümelin's Buche findet; alle Thatsachen sind unbarmherzig verdreht oder auf den Kopf gestellt. Es ist als hätte ein Kakodämon den Verfasser getrieben, immer nur aus gefälschten oder trüben Quellen zu schöpfen, mit sorgfältiger Umgehung der wirklich beglaubigten Nachrichten.“

Was für eine ästhetische Kritik sich auf solchen Unterlagen aufbauen lässt, ist unschwer zu begreifen. Nur an Einer Stelle hat sich Rümelin einer Ahnung der wahren Kritik, wie ich sie im Eingange im Gegensatze zum Dilettantismus charakterisirt habe, nicht erwehren können, nämlich in Bezug auf den Hamlet. „Mit der Erklärung des Hamlet, sagt er S. 90, wird man schwerlich je zurecht kommen, wenn man nicht schon den ganzen Dichter, die äussern Bedingungen, die innern Eigenthümlichkeiten seiner

Dichtungsweise kennt, wenn man nicht weiss, welchen Hörerkreis er dabei im Auge hatte, um welche Wirkungen es ihm zu thun ist u. s. w. u. s. w. Wer mit richtigen Vorstellungen hierüber an das Drama herantritt, der wird zum Voraus vor vielen Irrwegen bewahrt bleiben, in welche sich die meisten deutschen Ausleger desselben verloren haben.“ Heisst das nicht die Nothwendigkeit des Fachwissens fühlen und eingestehen, gegen das Rümelin und seine Hintersassen so heftig ankämpfen? Oder glaubt Rümelin, dass der Dilettantismus oder die Benedix'sche Mittelstufe der Bildung diese mannichfachen und schwer erfüllbaren Erfordernisse in sich vereinigen? Und warum soll man nur beim Hamlet nicht anders zurecht kommen? Verhält es sich mit den andern Stücken um ein Haar anders? Wider Wissen und Willen — weil er auf diesem Punkte selbst ein Fachwissen zu besitzen glaubt — spricht Rümelin hier seiner eigenen Kritik wie der seiner Gesinnungsgenossen das Urtheil, denn gerade das, was er hier zuzugestehen nicht umhin kann, ist es, was die Shakespeare-Forschung verlangt, wenn sie nur die Kenner zum Mitreden für berechtigt hält. Sich diese Kennerschaft zu erwerben ist ja niemandem verwehrt, und jeder, der sich als Kenner ausweist, ist den Shakespearomanen willkommen. Wie wenig aber Rümelin selbst die bezüglich des Hamlet von ihm an die Kritik gestellten Anforderungen zu erfüllen vermag, das zeigt sich fast auf jeder Seite. In Folge dessen verwickelt er sich auch häufig in Widersprüche. Während er die Shakespearomanen zurechtweist, dass sie Shakespeare als Dramatiker über Goethe und Schiller stellen, bekennt er doch selbst (S. 62), dass Shakespeare „in der Gabe, eine bunte Reihe der eigenthümlichsten Gestalten lebensvoll vor uns hinzustellen und uns durch die Macht des beflügelten Wortes zur Nachbildung seiner Visionen zu nöthigen, vielleicht der erste aller Dichter ist.“ Er stellt ihm darin nur Goethe an die Seite — nicht über ihn. Auf S. 35 erklärt er Shakespeare's „Meisterschaft in der Technik des Dramas, die er seiner reichen und täglichen Bühnenerfahrung als Schauspieler, Regisseur, Zuschauer, und dem beständigen Umgang mit Schauspielern und Literaten verdankte, für eine seiner hervortretendsten, in dem Freytag'schen Buch (über die Technik des Dramas) treffend nachgewiesenen Eigenschaften.“ Und doch sucht er dem Dichter überall wegen seiner mangelhaften Komposition, ungenügenden Motivirung, übermässigen Anwendung der Episoden u. s. w. am Zeuge zu flicken, während sich die Shakespeare-Forschung bemüht, folgerichtig zu sein und das Lob, das sie *mit der einen* Hand ertheilt, nicht wieder mit der andern zu nehmen.

Dem Shakespeare-Kultus, obwohl er ihm als sein Fundament nur „die unausbleibliche Wirkung der eminentesten dichterischen Naturgabe“ zuerkennt, prognosticirt Rümelin (S. 225) eine eben so lange Dauer als der Bildung des deutschen Volkes selbst. Und doch ist er nirgends mit seinen Aeusserungen und Ergebnissen zufrieden. Rümelin vergreift sich mit seiner Kritik sogar an Partieen, welche anerkanntermassen zu Shakespeare's Glanzpunkten gehören, wie beispielsweise an seinen Darstellungen des Wahnsinnes, und Benedix (S. 282) hat ihm auch darin nachgeschrieben. Wie kann man ihm Recht geben, wenn er Lear's Wahnsinn in die Kategorie des unheilbaren stellt und behauptet, dass „nur der Tod Lear und uns erlösen kann?“ Lear wird ja geheilt, und eben diese Heilung ist ein mit Recht bewundertes dramatisches Meisterstück. Ob Ophelia heilbar gewesen sein möchte, steht dahin, aber derselbe Zweifel drängt sich auch bei Gretchen auf, welche Rümelin als die vorzüglichste, ja als die einzige zulässige Wahnsinnsrolle in der ganzen dramatischen Literatur preist. Den Wahnsinn, „bei welchem das Bewusstsein völlig und unwiederbringlich entschwunden erscheint und der Faden in der Folge der Vorstellungen gar nicht mehr zu fassen ist“, bezeichnet Rümelin als Krankheit, die „nicht mehr auf die Bühne gehört, so wenig als es dem Dichter zusteht, uns Fälle von Epilepsie und Veitstanz vorzuführen oder an einem Verwundeten den Hundskrampf ausbrechen zu lassen.“ Rümelin — „mag ruhig sein“; dergleichen ist weder Shakespeare in den Sinn gekommen, noch auch von dem ärgsten Shakespearomanen für die Poesie in Anspruch genommen oder vertheidigt worden. Nur sollte Rümelin seinen Bannstrahl gegen Krankheit auf der Bühne nicht bloss gegen Shakespeare, sondern auch gegen den Philoktet und die schwindsüchtige Marie Beaumarchais schleudern. Bei keinem der Geisteskranken, die uns Shakespeare vorführt, erscheint das Bewusstsein so völlig und unwiederbringlich entschwunden, dass nicht ein Faden in der Folge ihrer Vorstellungen zu fassen wäre, vielmehr ist gerade in diesem Punkte die beispiellose Wahrheit und Kunst Shakespeare's nicht nur von den Aesthetikern, sondern auch von den Irrenärzten mit einstimmiger Bewunderung anerkannt worden. Ist es des Dichters Schuld, wenn die Dilettanten einen solchen Faden bei seinen Irren nicht zu erkennen vermögen oder nicht erkennen wollen? Besonders scharfen Tadel haben sämmtliche Dilettanten darüber geäussert, dass Ophelia's Wahnsinn völlig unmotivirt sei. Nach Rümelin (S. 118) tritt derselbe „wie ein Naturereigniss ein, dessen Prämissen uns nicht gegeben werden, das wir einfach als

solches hinzunehmen haben". Ophelia, sagt er, sei in den Vorscenen nicht so gezeichnet, dass wir den Eindruck bekämen, sie werde den Schlägen des Schicksals nicht das mittlere Mass menschlicher Widerstandskräfte entgegenzustellen vermögen. „Jedenfalls", meinte er, durfte der Dichter den Vater uns nicht vorher als Hanswurst und eitlen Schwätzer vorführen, wenn er die Tochter nachher über dessen Tod den Verstand verlieren lässt." In ganz ähnlicher Weise, nur noch entschiedener, hat sich auch Gottschall ausgesprochen.*) Dieser Tadel läuft *in summa* darauf hinaus, dass Shakespeare uns nicht den Bruch zwischen Hamlet und Ophelia und die Erkrankung der letztern des Langen und Breiten mit handwerksmässiger Nüchternheit vor Augen gestellt hat. Gewiss giebt es Dramatiker, die so verfahren, deren Worte ihre Gedanken erschöpfen und die dem Hörer oder Leser nichts zu denken übrig lassen, Dramatiker, die den Geist des Dramas wohl dressirt und in spanische Stiefeln eingeschnürt haben — sind aber keine Shakespeares geworden. Bei der unendlichen Fülle seiner Handlung und Charakteristik würde Shakespeare zehn Acte statt fünf nöthig haben, wenn er so zu sagen das Adergeflecht einer Motivirung bis in die Capillargefässe verfolgen wollte. Er lässt daher Handlung und Charakterentwickelung gewissermassen auch hinter den Kulissen weitergehen und erwartet von seinem Publikum soviel sympathische Phantasie, dass es ihm auch dorthin folgt. Gewiss wäre hier und da eine etwas ausgeführtere Motivirung erwünscht, aber das Zuwenig erscheint doch als das kleinere Uebel, wenn wir an die Missstände denken, die das Zuviel in diesem Punkte mit sich zu führen pflegt. Bezüglich Ophelia's hat uns übrigens der Dichter keineswegs ohne vorbereitende Andeutungen gelassen. Kann es ahnungsvollere und schmerzlichere Scenen geben als Hamlet's Abschied von Ophelia, wie ihn die letztere in der ersten Scene des zweiten Acts beschreibt, und dann die Begegnung in der ersten Scene des dritten Acts mit Ophelia's rührenden Schlussworten:

Und ich, der Frau'n elendeste und ärmste,
Die seiner Schwüre Honig sog, ich sehe
Die edle hochgebietende Vernunft
Misstönend wie verstimmte Glocken jetzt;
Dies hohe Bild, die Züge blüh'nder Jugend,
Durch Schwärmerei zerrüttet; weh' mir, wehe!
Dass ich sah was ich sah, und sehe was ich sehe.

---

*) Blätter für literarische Unterhaltung 1. Juli 1868, S. 420 fg.

Es kann kein Zweifel obwalten, dass ihre Geisteszerrüttung durchaus erklärt und gerechtfertigt ist, denn der Verlust des Geliebten, den sie für wahnsinnig hält, und die Tödtung des Vaters brechen plötzlich in so grausamer Verkettung und mit so tragischer Gewalt auf sie ein, dass bei ihrer Widerstandslosigkeit und Weichheit ihre Seele vollständig aus den Angeln gehoben wird. Dass uns ihr Vater als ein geschwätziger, hohler und beschränkt schlauer Hofmann geschildert ist — den „Hanswurst" kann ich nicht zugeben — thut dabei nichts zur Sache, denn Ophelia, selbst am Hofe aufgewachsen, kann diese seine Schwächen unmöglich durchschaut haben und ihr erscheint er vor allem in dem ehrwürdigen Lichte des Vaters, ja des zärtlichen und besorgten Vaters. Dem Aesthetiker kommt hierbei wie gesagt der Irrenarzt zu Hülfe. Prof. Dr. Neumann bestätigt in seinem lesenswerthen Vortrage „Ueber Lear und Ophelia" (Breslau, 1866) nicht nur, dass sich bei Ophelia die Geisteszerrüttung mit innerer Nothwendigkeit entwickeln musste, sondern auch dass die Aeusserungen ihres Wahnsinns durchaus naturwahr sind. „Es war Zufall, sagt er, dass Hamlet den Polonius tödtete, aber die Art und Weise, wie er sich nach der That benimmt, der saure Spott, den er noch mit der Leiche treibt, ist wenig geeignet, in den Augen der bereits erschütterten Geliebten ein Gegengewicht und einen Balsam abzugeben. Wollen wir uns ein Bild machen, wie es Ophelia in der Zwischenzeit gegangen sein mag, so fällt uns dies eigentlich nicht schwer. Es kommt — — zunächst darauf an, zu ermitteln, in wie weit ihre körperlichen Verrichtungen durch alle diese Vorgänge mit erschüttert sind. In diesem zweiten Falle [der erste ist Lear] sagt es uns der Dichter selbst nicht, er lässt der Phantasie freien Spielraum. Aber niemand wird glauben, dass Ophelia in der Zwischenzeit auch nur Einmal ruhig geschlafen, dass sie ordentlich gegessen, dass ihr Athemholen nicht stets durch Seufzer unterbrochen und dass ihr Herz nicht vom regelmässigen Schlage weit entfernt geblieben sei. Es gehört keine grosse Phantasie dazu, sich vorzustellen, dass keine einzige ihrer Körperfunctionen ganz richtig von Statten gegangen sei. Das Zusammenbrechen der Maschine steht bevor; es findet nun auch wirklich Statt. Ophelia erscheint wieder vor unsern Augen, und jetzt als wahnsinnig. Aber bei dieser zarten Natur geht selbst im Wahnsinn das Zarte nicht verloren;" u. s. w. So äussert sich der Irrenarzt und nicht nur der Shakespeare-Gelehrte stimmt ihm bei, sondern auch der Laie wird beim unbefangenen Genusse alles in Ordnung finden.

Wenn schon Rümelin's Kritik keinen Gewinn bringt, so ist mit

einer Kritik, wie sie Benedix zu Tage gefördert hat, vollends gar nichts anzufangen. Er wäre würdig, den Reigen einer neuen zeitgemässen „Bibliothek der elenden Scribenten" zu eröffnen. Es ist doch eine Gedankenlosigkeit ohne Gleichen, dass er sich nicht einmal zu der Gesichtshöhe erhebt, dass sich sein kritischer Spiess auch gegen unsre eigenen Dramatiker kehren lässt, die er selbstverständlich über Shakespeare stellt. Warum soll denn, was dem Einen recht ist, dem Andern nicht billig sein? Das Beste, was man von seiner Kritik sagen kann, ist, dass sie nichts beweist, weil sie zu viel beweist, denn wie würde es wol um Clavigo und Egmont, um Don Carlos und Tell stehen, wenn man dieselbe Afterkritik auf sie anwenden wollte? Oder hätte Benedix das eingesehen und hätte er gar *mala fide* gehandelt, wie es auch nicht ganz *bona fides* ist, dass er nirgends angiebt, woher er die in Anführungszeichen gesetzten Auslassungen der Shakespearomanie entnommen hat? Es wird sich niemand die Zeit damit verderben wollen, seinen Quellen nachzuspüren, — Quellen ersten Ranges sind es allem Anschein nach nicht. Das ist das Dilemma, in welches sich Benedix gebracht hat, dass man entweder geistige Beschränktheit oder *mala fides* bei ihm annehmen muss. Einen Glanzpunkt seiner Kritik bildet die Besprechung des Hamlet, den er für nichts anderes als für eine Reihe von Kompositionsfehlern erklärt. Der Dichter, sagt er (S. 278), hat seinem Helden „den Zug der Willensschwäche verleumderisch angedichtet (was heisst das?), um den schlechten Bau seines Stückes zu verdecken." Der verstellte Wahnsinn Hamlet's ist ihm, wenn er nachsichtig urtheilen will, nichts als ein dramatischer, der Wahnsinn Opheliens gar nur ein theatralischer Effekt (S. 289). Dass Hamlet den Leichnam des Polonius hinausschleift, „gehört wol, wie er sich ausdrückt, zur Augenweide des blutfrohen Publikums". Benedix scheint nicht gewusst zu haben, dass im Shakespeare'schen Drama alle Todte auf ähnliche Weise bei offener Scene fortgeschafft werden mussten, da während der ganzen Vorstellung kein Vorhang niederfiel, der ihre Beseitigung den Augen des Publikums entzogen hätte. Die ganze „geheimnissvolle Unerklärlichkeit hat der Dichter durch ein paar arge Kompositionsfehler verschuldet" (S. 274) und ein tragischer Ausgang des Stückes ist keineswegs nothwendig, wesshalb denn auch der Schröder'schen Bearbeitung der Vorzug vor dem Original gegeben wird. Wie blind doch die grössten Geister unserer Nation, Goethe an der Spitze, gewesen sind, dass sie diese einfachste Lösung des grossen Räthsels nicht erkannt haben, so dass erst Dr. Roderich Benedix seine Stimme von jenseit des Grabes er-

geben muss, um die Sphinx in den Abgrund zu stürzen. Es ist schwer, über solche Anmassung und Unwissenheit gelassen zu sprechen — seit Voltaire's betrunkenem Wilden ist dergleichen nicht dagewesen. Es ist nichts als der Neid des Zwerges, der die Existenz des Riesen leugnet, um die seinige zu retten, nichts als die Eifersucht jenes athenischen Pfahlbürgers, der sich vom Aristides selbst dessen Namen auf sein Ostrakon schreiben lässt, bloss weil er es nicht ertragen kann, ihn stets den Gerechten nennen zu hören.

Allerdings hat sich auch Benedix einige Grundsätze für seine Kritik zurecht gelegt, die er mit bewundernswürdiger Gemeinplätzlichkeit zum Besten giebt. Zunächst hat er einen unauslöschlichen Hass gegen sogenannte flaue Rollen; ein Stück, das eine flaue Rolle enthält, kann ihm nimmermehr ein gutes Drama sein — und bei Shakespeare sind, trotz der gegentheiligen Versicherungen der Shakespearomanen, die flauen Rollen Legion. Benedix rechnet dahin die Melderollen, von denen Shakespeare's Stücke „übervoll" sind, die Vertrautenrollen, die Anstandsrollen, die zweiten Liebhaber u. s. w. In Verbindung mit diesen flauen Rollen bringt er die grosse Personenzahl der Shakespeare'schen Stücke. „Massen, sagt er, und viele Personen zu vermeiden, ist die erste Regel der sogenannten Bühnenkenntniss." Er kennt nur Einen Dichter, der Massen vorzuführen und zu bewältigen verstand, und das ist — Shakespeare? Gott bewahre! Schiller. Weiter will er alle Episoden unbarmherzig gestrichen wissen; „was man im Drama weglassen kann, — er druckt diese goldenen Worte gesperrt — ohne dass der Zusammenhang gestört, ohne dass das Weggelassene vermisst wird, ist ein Fehler." Da wollen wir nur geschwind den Kuhreihen streichen, der den Tell eröffnet, das Lied Walthers zu Anfang des dritten Aufzugs, das Gespräch Tell's mit seinem Knaben über den Bannwald und über das grosse, ebene Land, in das Walther hinabsteigen möchte — alles fort! Nur Schilleromanen können darin Schönheiten entdecken und nicht einsehen, dass diese Partien ohne Störung des Zusammenhanges und ohne dass sie vermisst werden, weggelassen werden können, — dass sie mithin Fehler sind. Wie viel im Götz, im Faust u. s. w. gestrichen werden muss, wage ich kaum zu denken. Rhadamanthus-Benedix öffnet jedoch ein Hinterthürchen, durch das er einen Theil der armen Vertriebenen wieder einlässt; an der Stelle nämlich (S. 31 fg.), wo er den bildlichen Ausdruck „Bau des Dramas" mit unvergleichlicher Naivetät eingehend erklärt, gestattet er „*Wimperge*, *Fialen*, Rosetten und andere Verzierungen",

— natürlich mit Benedix'schem Verständniss angebracht — auch für das Drama. Dass wir dabei nicht zu einem klaren Begriff der dramatischen Episode gelangen, thut nichts zur Sache; hätte Benedix wenigstens die trefflichen Worte gelesen, welche Vischer über diesen Punkt im Shakespeare-Jahrbuche II, 151 geäussert hat, so würde er nicht so im Dunkeln getappt haben. Im Hamlet erkennt Benedix nicht weniger als fünf grosse Episoden, die sämmtlich ausgeschnitten werden müssen, wenn das Stück nur einigermassen Anspruch auf Regelmässigkeit erheben soll. Diese Episoden sind erstens die Absendung einer Gesandtschaft nach Norwegen und deren Rückkehr. In diesem Punkte hätte sich Benedix — und es ist auffallend, dass er es nicht thut — auf Goethe berufen können, der ja bekanntlich den norwegischen Hintergrund gleichfalls für die Aufführung gestrichen wissen wollte. Seitdem ist man jedoch zu der Erkenntniss gekommen, dass Fortinbras uns in der Ferne als der ideale Held gezeigt wird, zu dem die Uebrigen, wie es Rossmann gut ausgedrückt hat, in Perspective gesetzt sind — dass er folglich nicht episodisch ist und nicht gestrichen werden darf. Die zweite Episode ist die Reise des Laertes nach Paris, die dritte die Nachsendung des Reynaldo, die vierte der Marsch des Fortinbras durch Dänemark nach Polen und die fünfte endlich die Einschiffung Hamlet's nach England, die sich „geradezu wie ein Hemmschuh in die Handlung hineinwirft“. Natürlich sind auch die Scenen mit den Schauspielern „nicht dramatisch“ und „gehören nicht in eine tieftragische Tragödie“; die Todtengräber, „ein paar dumme Kerle“, konnten ebenfalls „füglich wegbleiben“. Hier zeigt sich doch aufs deutlichste, wie unerlässlich die Erfordernisse sind, die sich selbst Rümelin an die Kritik des Hamlet zu stellen genöthigt sieht. Am auffälligsten aber ist es, dass Benedix nicht gemerkt hat, wohin dieser, von ihm empfohlene Weg mit Nothwendigkeit führen muss. Was kann nach Beseitigung der flauen Rollen, der Massen und der Episoden übrig bleiben als das dürrste Geripp nach der klassisch - französischen Schablone? Soll uns das etwa wieder als leuchtendes Vorbild vorgehalten werden? Soll unser Drama auf den vor-lessing'schen Standpunkt zurückgeschraubt werden? Wie bereits im Shakespeare-Jahrbuch VII, 357 fg. bemerkt worden ist, erregen selbst manche moderne Bühnenbearbeitungen Shakespeare'scher Stücke die Befürchtung, als steuerten wir wieder diesem Ziele zu. Benedix (S. 52 fg.) spricht sich in der That zu Gunsten der drei Einheiten aus, obwohl er auf derselben Seite zugesteht, dass „das moderne *Drama viel* reicher an Stoff und Inhalt ist als das antike, also mehr

Ausdehnung fordert.“ Er tadelt an den Franzosen nur, dass sie die Einheiten im strengsten Sinne genommen haben, und bemerkt ausdrücklich, „dass es nicht ihre Schuld war, dass ihr Drama nicht die höchste Stufe erreichte“ — wessen denn? — dass dasselbe vielmehr „aus andern Gründen nicht zur höchsten Blüte gelangen konnte“ — aus welchen denn? Shakespeare, fährt er dann fort, ist nun das reine Widerspiel der Franzosen, indem er die Einheiten durchaus nicht beachtet (auch nicht im Sturm?) oder viel zu weit geht in der Nicht-Beachtung derselben. Benedix hätte rücksichtlich dieses Punktes seinen Lesern nicht verschweigen sollen, dass er alles, was er darüber weiss, der geschmähten Shakespearomanie verdankt, denn eben diese ist es gewesen, welche seit Lessing, dem Ahnherrn aller Shakespearomanen, die Untersuchung der einschlägigen Fragen geführt oder doch veranlasst hat. Was Benedix seinen Lesern zu sagen hat, das haben wir uns längst an den Schuhen abgelaufen. Zu verwundern ist nur, dass ihn, wenn er theoretisch nicht tiefer einzudringen vermochte, nicht wenigstens die Logik des Erfolges eines Bessern belehrt hat. Ihm als Bühnenpraktiker hätte es doch nicht entgehen sollen, dass das klassische Drama der Franzosen, wenn es sich auch der tadellosesten Regelgerechtigkeit rühmen mag, unser modernes Publikum völlig kalt lässt. Er, der vom Drama vor allem verlangt, dass es interessant sein soll, hätte doch im Theater selbst zu der Einsicht kommen müssen, dass es weitaus nicht bloss die grössere oder geringere Kompositionsstrenge, nicht die Beachtung oder Uebertretung der Aristotelischen Einheiten ist, was ein Stück interessant macht; er hätte erkennen sollen, dass ein Shakespeare'sches Stück trotz seines loseren Baues, trotz seiner flauen Rollen, seiner grossen Personenzahl und seiner Episoden das Publikum ganz anders packt als die Phaedra oder der Cid. Es müssen denn doch also andere und tiefer liegende Factoren dabei in Betracht kommen, von denen seine Handwerksmässigkeit nichts begriffen hat.

Die Shakespeare - Forschung kann über die Benedix'sche wie über die Rümelin'sche Kritik getrost zur Tagesordnung übergehen. Shakespeare hat die Voltaire'sche Kritik wie die Voltaire'sche Poesie überlebt, er wird auch das Brekekekex des heutigen Dilettanten-Chors überleben, ohne dass ihm ein Finger gekrümmt wird. Wie die statistischen Nachweise ergeben, haben im letztverflossenen Jahre (1. Juli 1872 — 1. Juli 1873) auf 28 deutschen Bühnen 352 Shakespeare-Aufführungen Statt gefunden, und frühere statistische Erhebungen, deren Weiterführung im allseitigen Interesse zu wünschen

ist, haben dargethan, in welchem Verhältnisse dazu die Aufführungen unserer eigenen Dramatiker stehen.*) Das sind Thatsachen — neben manchen andern — die keiner der Gegner umzustossen vermag. Sollen sie etwa nur das Ergebniss einer Verschwörung jener Handvoll „Shakespearomanen" sein, die sich alljährlich in Weimar versammeln? Was macht man sich eigentlich für Vorstellungen von unserm Einflusse und unsern Umtrieben? Liegen etwa die Theaterleitungen in unsern Händen? Prämiiren wir die Aufführungen Shakespeare'scher Stücke? Das müsste uns alljährlich ein nettes Sümmchen kosten, über das unser Schatzmeister in gelinde Verzweiflung gerathen dürfte. Dass wir die Presse nicht beherrschen, davon giebt die Mehrzahl ihrer Organe unzweideutige Kunde. Unsere Kraft beruht lediglich in der Sache, die wir vertreten. Wie viele Stücke von Benedix und Gottschall werden wol nach einem Menschenalter auf jenen 28, ja auf sämmtlichen deutschen Bühnen noch zur Aufführung kommen? Ein jugendlicher Leser dieser Blätter kann recht füglich die Antwort noch aus eigener Erfahrung geben. Und doch ist Deutschland das erste und einzige Vaterland dieser Dramatiker, während es für Shakespeare, der nunmehr über dritthalb Jahrhunderte im Grabe ruht, nur das zweite ist. Daran ist aber Niemand schuld, als die leidige Shakespeare-Gesellschaft, der man je eher je lieber den Garaus machen sollte, indem man sie beim grossen Publikum, das die Sache nicht zu controliren vermag, in Misscredit bringt. Nur Geduld, ihr Herren! Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft wird, wie das in der Natur der Dinge liegt, früher oder später ihr Ende finden, Shakespeare aber wird fortleben und die Shakespeare-Gelehrsamkeit mit ihm — auch ohne Gesellschaft. Ueberdiess steht schon eine neue englische Gesellschaft zur Weiterführung der Arbeit bereit.

Ein oder der andere Leser mag vielleicht denken, dass es, wenn die Shakespeare-Gelehrten von so hoher Zuversicht durchdrungen sind, keiner Entgegnung auf die Angriffe und Lucubrationen der Dilettanten bedurft hätte. Nun, um Shakespeare's willen allerdings nicht und noch weniger um unserer selbst willen, obwohl es niemandem zu verargen ist, wenn er sich nicht als gelehrten Idioten behandeln lassen will; die Sache hat aber noch eine andere Seite und damit mag der Schluss dieser Antikritik an ihren Eingang angeknüpft werden. Die Angriffe gegen die Shakespeare-Gelehrsamkeit haben wie bemerkt den Charakter eines Zeichens der Zeit an-

*) *Shakespeare*-Jahrbuch VII, 339. 344 fgg. VIII, 302 fg.

genommen, das unsere Blicke auf den gegenwärtigen Literatur-Zustand und die jüngste Entwickelung unseres geistigen Lebens überhaupt lenkt. Hierin und nicht in der Kritik und Antikritik des Einzelnen liegt der Angelpunkt der ganzen Angelegenheit. Was heute der Shakespeare-Forschung geschieht, kann morgen jedem andern Zweige der Gelehrsamkeit und Wissenschaft widerfahren und in dieser Hinsicht besitzt die Sache ein über den Kreis der Fachgenossen hinausreichendes Interesse. Der Dilettantismus, der den Kopf so hoch trägt, kann auf jedem andern Felde gelehrter Forschung mit gleichem Rechte das entscheidende Urtheil für den gebildeten Liebhaber und für die Mittelstufe der Bildung in Anspruch nehmen wie auf dem unsrigen; er kann sich eben so gut gegen ein juridisches wie gegen ein philologisches Zunftwissen empören und sich gegen die Ergebnisse desselben zur „Abwehr" berechtigt und aufgefordert glauben; er kann die letzte Entscheidung über alle Wissensfächer als sein gutes Recht proclamiren. Freilich wollen die Dilettanten diese Consequenz nicht einsehen und wie sich Rümelin den Dilettantismus in der Jurisprudenz höflichst verbitten würde, lässt sich aus seinen Aeusserungen auf S. 161 bezüglich der Rechtsfrage im Kaufmann von Venedig hinlänglich erkennen. Und wie lässt es sich ferner rechtfertigen, dass dem gelehrten Wissen, wie es bei der Shakespeare-Forschung geschieht, ohne Weiteres eine Tendenz untergeschoben und der Gelehrte damit von der sittlichen Seite angegriffen und geschädigt wird? Wohin soll ein solches Vorgehen führen? Wenn sich Deutschland durch irgend einen Vorzug vor andern Nationen ausgezeichnet hat, so ist es der, dass es von je die Fahne ächter Gelehrsamkeit und Wissenschaft und der daraus entspringenden Geistesbildung hoch gehalten hat. Sollen wir um diesen Ruhm gebracht, sollen wir zu romanischer Oberflächlichkeit, zu galvanischer Vergoldung auf unedelm Metalle herabgedrückt werden? Die grossen Ereignisse der jüngsten Vergangenheit haben es mit sich gebracht, dass wir unsere Thätigkeit und unser Interesse vorzugsweise auf Politik, auf Volkswirthschaft und Verkehrswesen gerichtet haben; wir hatten auf diesen Gebieten vieles nachzuholen und es wäre undankbar, leugnen zu wollen, dass wir hier in kurzer Zeit Riesenfortschritte gemacht haben. Es ist auch erklärlich, dass dem entsprechend diejenigen Wissenszweige bevorzugt werden, welche dem praktischen Bedürfnisse dienen und ihm die Wege bahnen. Allein gerade unter diesen Umständen thut es mehr als je Noth, dass wir der Pflege der *idealen Güter* keinen Eintrag thun lassen; denn wer

wollte in Abrede stellen, dass vorzugsweise sie es gewesen ist, welche unser Volk vorbereitet und in Stand gesetzt hat, sich dem Drange der plötzlich über dasselbe hereinbrechenden grossartigen politischen Aufgaben gewachsen zu zeigen? Und wer könnte verkennen, dass nur die Pflege der idealen Güter das unentbehrliche Gegengewicht bildet gegen die Uebelstände, die aus dem fast übergewaltigen Vorwärtsdrängen der politischen Entwickelung hervorzugehen drohen? Die Presse zumal, die einen so hohen Beruf zu erfüllen hat, sollte diesen Punkt nie aus den Augen verlieren und sollte die intellektuellen und sittlichen Ausstrahlungen, die aus dem Kultus des Idealen in's Volk eindringen, vielmehr verstärken helfen, statt ihnen in den Weg zu treten. Man könnte auf den Gedanken kommen, als stände die Ueberhebung des Dilettantismus in einem natürlichen, wenngleich nicht klar erkennbaren Zusammenhange mit der vorgeschrittenen Geltung der Massen, die wir namentlich auf dem politischen Gebiete wahrnehmen. Nicht nur die Mittelstufe, sondern selbst die unterste Stufe der Bildung ist durch das Wahlrecht gegenwärtig zur Mitentscheidung in politischen Dingen zugelassen, ja berufen. Aber politische Rechte haben nichts mit Wissenschaft und Gelehrsamkeit zu thun und wenn wir näher zusehen, so zeigt sich auch hier, dass für den Dilettantismus kein Platz ist. Wie jung auch unsere Erfahrung auf diesem Gebiete ist, so hat sich doch bereits unzweideutig herausgestellt, dass die politische Arbeit in den gesetzgebenden Versammlungen wie in der Presse nur dann eine nutzbringende ist, wenn sie sich zur Berufsarbeit gestaltet; auch hier ist ein Fachwissen erforderlich, und niemand wird in Landtagen und Zeitungen zu Einfluss oder gar zur Führerschaft gelangen können, der sich nicht der politischen Arbeit als einem Lebenszwecke widmet.

Nach allen diesen Erwägungen wird denn auch diejenige Gelehrsamkeit, welche sich um Shakespeare als um ihren Mittelpunkt bewegt, die ihr zukommende Stellung nicht überschreiten, wenn sie den Grad der Achtung für sich in Anspruch nimmt, welcher ihr als einem Fachwissen einerseits und als einem Bestandtheil unseres idealen Lebens andererseits gebührt. Und sollte sie sich wirklich in Einseitigkeit und Irrthum verloren haben, so würde es doch ganz anderer Kräfte zur Wiedergewinnung der rechten Bahn bedürfen, als solcher, die den Reihen des Dilettantismus und der Mittelstufe der Bildung angehören.

Scenen-Eintheilungen und Orts-Angaben in den Shakespeare'schen Dramen.

Von

Richard Koppel.

Während die Urheber von Bühnenbearbeitungen Shakespeare-cher Stücke in Bezug auf Sceneneintheilung und Ortsangaben ich den völlig veränderten Bühnenverhältnissen unserer Zeit ent-prechend der grössten Freiheit bedienen, sind die Herausgeber elbstverständlich an die Originaltexte gebunden. Allein auch sie aben gewissen Forderungen des modernen Lesers ebenso Rechnung u tragen, wie der Bühnenbearbeiter Shakespeare'scher Stücke den nabweisbaren Erfordernissen unseres Theaters und den Bedürfnissen nseres schauenden Publikums folgen muss. Namentlich sind es die usserhalb des Contextes der dramatischen Rede stehenden und die-elbe ergänzenden Bühnenweisungen und vor allem die Ortsangaben, eren grosse Mangelhaftigkeit dem Herausgeber eine freiere Thätig-eit erlaubt, ja von ihm fordert.

Die Ortsangaben fehlen sowohl in den Quarto-, wie in den olioausgaben fast gänzlich, wie wir denselben Mangel ja auch in en alten Ausgaben anderer gleichzeitiger Dramen finden. Dies ıtspricht der höchst einfachen und eigentliche Dekorationen nicht ennenden Shakespeare'schen Bühne. Denn nicht nur wurde auf erselben die die Handelnden umgebende Oertlichkeit als solche cht eigentlich charakterisirt, sondern es ward, wo es nicht für die andlung besonders darauf ankam, an den Schauplatz derselben ar nicht gedacht — vom Zuschauer so wenig wie vom Dichter — nd es *erzeugten sich* aus dieser Indifferenz bisweilen thatsächliche

Widersprüche (wie in *Much Ado about Nothing*), wenn z. B. ein wirklich auf der Bühne sich abspielender Theil der Handlung an späteren Stellen erwähnt und geschildert, in den beiden Schilderungen aber über den Schauplatz desselben zwei verschiedene, einander widersprechende Angaben gemacht werden, — und wenn dann zum Ueberfluss noch, bei näherem Zusehen diese Angaben sich als im Grunde für jenen Vorgang unmöglich erweisen.*)

Aehnliche, durchaus nicht vereinzelte Widersprüche konnten von dem Dichter wie von dem Publikum des alten Theaters übersehen werden, weil bei vielen Theilen der Handlung an eine bestimmte Räumlichkeit gar nicht gedacht wurde, da für das dramatische Kunstwerk der ideale Raum der Bühne an sich der abstrahirenden künstlerischen Phantasie ebenso genügte, wie für Darstellungen von Handlungen in einem Theile der Malerei und in der Reliefplastik die leere Fläche des Grundes genügt.

Auf dem modernen Theater natürlich sind jene Widersprüche nicht möglich, weil auf ihm für jede Scene eine bestimmte Räumlichkeit gedacht, und nicht nur gedacht, sondern mit Hinzuziehung der bildenden Künste dargestellt werden muss. —

Aus letzterer Nothwendigkeit ergab sich auch für die modernen Herausgeber die Nöthigung, den einzelnen wechselnden Theilen der Stücke bestimmte Schauplätze unterzulegen, und sie haben sich vom ersten an dieser Nöthigung gefügt. Derselbe — Nic. Rowe — hat sich, auch wo er hierin, wie in den letzten Theilen seiner Ausgabe**) mit Sorgfalt vorgeht, mit vollem Recht in den Schranken grosser Einfachheit gehalten. Auch Pope hat im Wesentlichen lediglich nur wo bei seinem Vorgänger die Angaben vergessen sind, dieselben ergänzt, — ihre Einfachheit hat er nicht vermindert. Theobald dagegen und später in noch weit höherem Masse Capell vervielfältigen diese Angaben bis in's Einzelste und Mannichfachste.

Und in der That entsprang gerade aus der Einfachheit der alten, von Dekorationen nichts wissenden Bühne die Mannichfaltigkeit der Lokalitäten, welche der Dramatiker für die wechselnde

---

*) Eben solche Widersprüche finden sich in Bezug auf die Tageszeiten, die ja auf der alten Bühne fast noch weniger charakterisirt wurden als der Ort.

**) Rowe's Sorgfalt in Bezug auf die Einfügung der Ortsangaben ist in seiner Ausgabe von 1709 im Fortschritt der Arbeit gewachsen; sie ist in den Tragedies grösser als in den Comedies und Histories. — Die zweite Ausgabe von 1714 habe ich nicht zur Hand, doch scheint sie nach den Angaben der *Cambr. Ed. in* diesem Punkte kaum wesentliche Erweiterungen empfangen zu *haben.*

ndlung in seinen Werken sich erlauben durfte; denn, ohne — e die modernen Bühnendichter — durch die Hemmnisse und die örungen gefesselt zu sein, welche die scenischen Verwandlungen s Schauplatzes auf unserer Bühne dem Laufe der dramatischen arstellung entgensetzen, durften sie es einfach der Phantasie des uschauers überlassen, sich nach dem Gange des Stückes selbst oder ach den im Dialoge oder nur äusserlich gegebenen Andeutungen ie einzelnen Theile der Handlung am rechten Ort zu denken, — . h. wo es auf einen Ort und den Wechsel desselben überhaupt 'esentlich ankam.

Allein jene späteren Zusätze, die auch in den neueren und euesten Ausgaben nicht wesentlich vermindert, zum Theil, wie z. B. on Dyce, sogar entschieden vermehrt worden sind, haben die Grenze es Nöthigen derart überschritten, dass dadurch eine der ursprüngchen Einfachheit ebenso wie unsren modernen Bühnenzuständen 'idersprechende, immer wechselnde Buntheit entstanden ist.

In derselben Weise wie die Ortsangaben ist auch die Scenenintheilung bei einem Theil der Shakespeare'schen Stücke ganz, bei inem andern theilweise, den Herausgebern frei überlassen gewesen. 'a, wo dies nicht der Fall ist, werden sich manche Fälle nach'eisen lassen, in denen die Ausgaben unnöthig von den Anordungen der Quellen abweichen; ferner eine Fülle solcher, in denen ine Scenentrennung der Folio in den Ausgaben ohne Noth mit inem Wechsel des Schauplatzes verbunden und durch denselben rklärt wird, während in der That die blosse Leerung der Bühne ierfür genügt. Da aber, wo die Scenentheilung den Herausgebern berlassen war, finden sich ausser vielen Fällen, in denen dieselben lzu mannichfachen Ortswechsel angeben, eine andere Zahl von lchen Stellen, an denen die Ausgaben Scenenerneuerung und Ortsechsel einführen, während nach genauerer Untersuchung der Quellen iderlei Einführungen unstatthaft sind, da in den betreffenden unkten der Absicht des Dichters nach die Bühne sich nicht einal von Handelnden leeren darf.

Nach Anstellung einer durchgehenden Untersuchung der Shake'eare'schen Dramen geben wir in Folgendem die Aenderungen, die den Ausgaben*) bezüglich der beiden Gegenstände unserer Be'rechung als wünschenswerth erscheinen.

---

*) Wenn bei Ausstellungen, welche ältere Ausgaben betreffen, die neueren cht genannt werden, so sind dies Fälle, in denen letztere keine wesentliche erbesserung *oder Veränderung* eingeführt haben.

Den Anfang machen wir mit *König Lear*, dessen ersten Act die Folio in fünf Scenen eintheilt, indem sie wie im Wesentlichen überall, über den Schauplatz keine Angaben macht.

Die späteren Ausgaben seit Theobald nehmen nun hier, indem sie der Eintheilung der Folio folgen,*) bei jeder neuen Scene auch eine Ortsveränderung an, obgleich offenbar in der Folio die jedesmalige Bühnenleerung und die damit eintretende Pause in der Handlung die genügende Veranlassung sind, eine neue Scenennummer zu setzen.**) Sicher hat zwischen den drei letzten Scenen dieses ersten Acts allein die Bühnenleerung die Trennung dieser Scenen in der alten Ausgabe veranlasst, und wir dürfen hierin Pope folgen, der als gemeinschaftlichen Schauplatz derselben „*The Duke of Albany's Palace*“ angiebt.

Die seit Theobald eingefügten und durch Capell***) noch mehr ausgebildeten, gesuchten und unbedeutenden Veränderungen des Schauplatzes sind zwecklos und der Einfachheit der Shakespeareschen Bühne eben so fremd, wie sie dem ersten Erforderniss einer modernen Aufführung zuwiderlaufen.

Was Rowe's Anordnung anlangt, so ist sie zu sehr vereinfacht und ungenügend, denn er verlegt die 2. Scene der Folio, was nach den Worten des Textes unmöglich ist, an den Ort der 1. Scene und lässt, der Folio widersprechend, bei Bühnenleerung keine neue Scene beginnen, so dass er statt 5 nur 2 Scenen rechnet.

Das Richtige ist sicherlich, aus der Folio die Zahl der fünf Scenen beizubehalten und — Pope im Wesentlichen folgend — nachstehende Ortsangaben zu machen: 1. Lear's Palace. — 2. Gloster's Palace. — 3. Before Albany's Palace. — 4. The Same. — 5. The Same. (Am Anfang der 5. Scene schreibt Pope mit Recht „Re-enter Lear.“)

Den zweiten Act zeigt der Quellentext in zwei Scenen getrennt, und auch hier ist eine blosse Bühnenleerung die Ursache der

*) Pope, welcher, dem französischen Usus folgend, bei jedem wesentlichen Personenauftritt eine neue Scene zählt und z. B. für diesen Act nicht weniger als 17 Scenen rechnet, kommt in diesem Punkte ebenso wenig in Betracht wie die ihm hierin folgenden Hanmer, Warburton und Johnson.

**) Schon Steevens spricht dies aus („*Advertisement to the Reader*“ vor der Ausg. von 1773, abgedruckt bei Sh. ed. Reed 93, I. p. 325) „*A change of scene, with Shakespeare (most commonly) implies (a change of place, but) always an entire evacuation of the stage.*“

***) Wo wir die späteren Ausgaben nicht erwähnen, haben sie die Angaben der früheren (wie hier z. B. Capell's) im Wesentlichen unverändert aufgenommen.

[T]rennung*) Rowe, Pope und Theobald setzen daher keinen Ortswechsel, und Capell, dem die Späteren folgen, ist der Erste, der [ü]berflüssiger Weise einen Ortswechsel erkünstelt, indem er die [e]rste Scene in ein Gemach des Schlosses, die zweite vor dasselbe verlegt.

Während aber im ersten Act die Ausgaben**) ausser Rowe in der Scenentheilung der Folio folgen, ist dies im zweiten Act nicht der Fall; von Kent's und Oswald's Auftreten bis zum Ende des Actes währt in der Folio eine einzige Scene, und es hindert nichts, dass man von jenem Zeitpunkt bis zum Schluss des Actes keine Bühnenleerung annimmt, indem man Edgar im Dunkeln, noch während Kent in seiner Ecke gefesselt schläft, sich auf die Bühne schleichend vorstellt. Pope aber, vielleicht besonders von den Worten „*by the happy hollow of a tree*“ veranlasst, obgleich diese Veranlassung durchaus nichts Zwingendes hat, fügt in seiner wenig [ä]ngstlich schaltenden Weise bei Edgar's Auftreten ein „*Scene changes*“ bei, und ihm folgen, obgleich Capell wieder zur Einfachheit der Folio (der auch Rowe und Warburton folgten) zurückkehrte, die späteren Herausgeber, so dass aus der einen zweiten Scene der Folio ihrer drei werden, und Edgar's Auftritt in „*A Wood*“ oder „*Open Country*“ verlegt wird.

Dies ist entschieden unstatthaft. Die Worte Edgar's „*I heard myself proclaim'd and by the happy hollow of a tree escap'd the hunt*“ hindern durchaus nicht, dass er, dieses Versteck (welches ja in nächster Nähe des Schlosses sich befinden kann) verlassend, sich noch einmal im Morgengrauen vor dem Schlosse des Vaters vorüberschleiche. Das unnöthige Abgehen von der Folio erzeugt einen, bei einem so kleinen Auftritt doppelt störenden, zwiefachen Ortswechsel und ist, da die Scenentheilung des alten Leartextes in der Folio***) sonst correct und consequent ist, entschieden unstatthaft. Für diesen Text gelten die nicht überall anwendbaren Worte von Steevens, der sonst so sehr zu Gunsten der Quartos gegen die Folios eingenommen ist, in der Sceneneintheilung der Folio aber des Meisters eigene

---

*) Rowe und Theobald heben deshalb diese Scenentrennung der Folio auf, weil sie für eine solche nur einen Wechsel des Schauplatzes als genügende Veranlassung ansehen.

**) Immer abgesehen von Pope und denen, die seine französische Eintheilungsweise nachahmen.

***) Derselbe ist nach einem, für den Zweck der Aufführung besonders bearbeiteten Bühnenmanuscript gedruckt.

Hand sieht. Eine in diesem Punkte kritische neue Ausgabe muss gleich der Folio im zweiten Act 2 Scenen zählen und darf den Schauplatz nicht wechseln.

Der dritte Act hat in der Folio sieben Scenen und von der zweiten an muss zwischen jeder einzelnen Scene Ortswandelung, die schon Rowe durchweg angemessen angiebt, angenommen werden. Nur zwischen der ersten und der zweiten Scene ist ein Ortswechsel (*„Another part of the heath“*) überflüssig und die Pause der Bühnenleerung genügend. Erst Capell hat jene unnöthige Wandelung eingefügt und die späteren Herausgeber folgten. Rowe, Theobald und Pope und dessen Nachahmer in der französischen Scenenordnung setzen den Schauplatz fort, indem jene beiden ersten, was nicht nöthig und nicht statthaft ist, die beiden auf demselben Schauplatz spielenden Scenen der Folio in eine einzige zusammenlegen, statt der 7 Scenen dieses Acts also nur 6 zählen.

Gegen die Anordnung der Ausgaben im 4. und im 5. Act des „König Lear“ ist nichts Wesentliches einzuwenden.

Wir unterziehen unsrer Prüfung zunächst die übrigen drei Tragödien, welche in der Folio in Scenen eingetheilt sind, — und zwar zuerst *Macbeth.* Im zweiten Act dieser Tragödie hat in der Folio zwischen der 1. und der 2., und zwischen dieser und der dritten Scene die Trennung ihre Ursache so offenbar nur in der durch Bühnenleerung entstehenden Pause, dass auch Capell und die folgenden Herausgeber ihrer Gewohnheit entsagen müssen, bei jeder Scenenerneuerung der Folio, wenn irgend möglich, einen Schauplatzwechsel zu erfinden. Sie schreiben daher bei Scene 2 und 3 *„The Same“*, während Rowe und Dyce — beide treu ihrer Regel, nur bei Ortswechsel, nicht bei blosser Bühnenräumung die Scene zu erneuern, — die drei ersten Scenen der Folio in eine zusammenlegen und daher im Ganzen statt vier nur zwei in diesem Acte zählen.*)

Der grosse Unterschied zwischen der Rowe'schen und der Dyce'schen Methode ist nun der, dass der alte Herausgeber sich gar nicht scheut, von der Scenennumerirung der Folio abzuweichen und überall, wo nach seiner Meinung zwischen den Scenen nur Leerung, aber kein Ortswechsel gedacht ist, die Scenen der Folio zusammenzulegen — während dagegen Dyce mit Recht das grösste Bedenken trägt, die Scenentheilung der Folio zu verlassen, deshalb

*) Theobald und Staunton rechnen 3 Scenen, dieser legt 2 und 3, jener 1 und 2 zusammen.

ner, nach seiner mit der grössten Consequenz durch die ganze Shakespeare-Ausgabe durchgeführten Regel bei jeder Scenenerneuerung der Folio, wenn es irgend möglich ist, eine Ortsverwandlung einführt, da aber, wo eine solche durchaus undenkbar ist, die Scenentrennung der Folio aufhebt.

Die zwischen inne liegenden Herausgeber, besonders seit Capell, erfinden zwar auch mit vieler Kunst bei jeder neuen Scene der Folio, wenn nur die leiseste Möglichkeit dazu vorhanden, einen neuen Schauplatz; wo es aber nicht angeht, schreiben sie, wie im gegenwärtigen Falle „*The Same*“ oder dergleichen, und erneuern im Gegensatze zu Dyce die Scenennummer.

Die angemessenste Behandlungsweise dieses in den Ausgaben noch vernachlässigten Punktes wird es wohl sein, dass man erstens im Gegensatz zu den späteren Herausgebern (einschliesslich Dyce) die Ortsverwandlungen auf das nöthigste Mass beschränkt, — und dadurch wird man der Shakespeare'schen Einfachheit in diesem Punkte sich ebenso nähern, wie man die Schwierigkeiten der modernen Bühnenaufführungen dadurch mindert, — und dass man zweitens die Bühnenleerung (nach dem Vorgang der Folio) als genügende Veranlassung für eine Theilung aufrecht erhält, und im Gegensatz zu Rowe (und manchmal auch zu Theobald) und Dyce, in der Regel eine Zusammenlegung von Scenen der Folio da vermeidet, wo zwar eine Leerung der Bühne, aber kein Wechsel des Schauplatzes vorliegt. Es wird dadurch, soweit es möglich ist, nicht nur das erwünschte Festhalten am Foliotext erzielt, sondern es werden auch die beim Citiren störenden Abweichungen der Scenennummern in den verschiedenen Ausgaben vermieden.

Im fünften Act des *Macbeth* ist es in der Folio auffällig, dass während am Ende des Actes fünf durch Bühnenleerung getrennte Auftritte ohne Abschnitt in eine einzige, die siebente, Scene zusammengefasst sind, der kleine, vorhergehende Auftritt als selbstständige sechste Scene gerechnet wird. Die Ausgaben seit Capell haben deshalb diese kleine sechste Scene mit der nächsten zusammengefasst. Es ist gewiss nicht nöthig, wie Capell und die Späteren es thun, zwischen 6 und 7 einen Ortswechsel *(„Another Part of the Field“)* eintreten zu lassen. Noch unnöthiger aber ist es, wie Dyce und nach ihm die Cambridge Editors es thun, von der Folio abzugehen und die 7. Scene in eine 7. und 8. *(„Another Part of the Field“)* zu trennen. Viel eher zu billigen wäre obige Aenderung der älteren Ausgaben vor Capell.

Wir kommen zu *Othello*. Der zweite Act hat in der Folio zwei Scenen, von welchen die zweite zuerst den Auftritt des Herolds, sodann Othello's und Desdemona's Auftreten mit Cassio und Anderen, darauf das Gelage Cassio's und Jago's mit den Cypriern, — u. s. w. — folgen lässt. Jenen ersten kurzen Auftritt des Herolds trennen nun, weil er auf der Strasse oder überhaupt im Freien gedacht ist, die Herausgeber seit Capell mit vollem Recht von den folgenden Auftritten, die (z. B. nach den Worten Jago's *„Here, at the door: I pray you, call them in“*) ohne Zweifel im geschlossenen Raum gemeint sind (*„A hall in the castle“* schreiben passend die Ausgaben seit Capell) — so dass aus den 2 Scenen der Folio in den Ausgaben 3 geworden sind.

Es ist nun ohne Zweifel überflüssig, zwischen der ersten Scene und der kleinen zweiten Scene der Ausgaben einen Ortswechsel eintreten zu lassen, und zuerst *„A Platform“* und dann *„An open place near the quay“* zu schreiben. Der Herold kann mit allem Fug ebenda auftreten, wo vorher die Cyprier, dann Desdemona, dann Othello u. s. w. erschienen sind. Da man einmal — und hier mit Recht — von der Eintheilung der Folios abgewichen ist, so wäre es nicht unstatthaft, auch noch den kleinen Auftritt des Herolds, wie Rowe es thut, zur ersten Scene zu schlagen, — wodurch grössere Einfachheit erreicht und die ursprüngliche Scenenzahl der Folio (zwei), obgleich in veränderter Anordnung, wiederhergestellt wäre.

Ein unpassender, von Capell eingeführter und von den Späteren beibehaltener Schauplatzwechsel ist der zwischen der ersten Scene des dritten Acts und der darauf folgenden, kaum sechs Verse enthaltenden. Capell setzt nämlich die erste Scene mit Recht vor das Schloss, die zweite aber in ein Zimmer desselben. Ihn veranlasst zu letzterer Anordnung jedenfalls Othello's *„These letters give, Jago, to the pilot“*; doch kann Othello diese Worte ebenso gut, indem er aus dem Schlosse tritt, an Jago richten. Für beide Scenen genügt, wie die früheren Ausgaben es haben: *„Before the Castle“*.*)

Die zwei übrigen Scenen, die 3. und 4., die Rowe vereinigt, legt Capell beide vor das Schloss. Dyce, Staunton, Delius und die Cambridger Herausgeber dagegen verlegen die dritte in den Garten des Schlosses. Doch finde ich hierzu keine nöthigende Veranlassung, und es ist wohl gerathen, indem man Capell's Angabe für die dritte

---

*) Rowe meint mit seinem „Othello's Palace“, wie sich aus Vergleichung *ähnlicher* Angaben desselben Herausgebers ergiebt, dasselbe.

nd vierte Scene beibehält und den vorhin besprochenen Ortswechsel ür die kleine 2. Scene aufgiebt, den ganzen dritten Act unverändert vor dem Schlosse spielen zu lassen.

Im ersten Act des *Cymbelin* legen Rowe und Dyce die erste und zweite Scene, die nur durch eine augenblickliche Pause getrennt sind, consequenter Weise in eine einzige zusammen. Die Cambridger Herausgeber folgen Dyce in dieser Abweichung von der Folio unnöthiger Weise, da sie doch sonst in vielen Fällen, wo der Scenenwechsel in der Folio nur durch Leerung der Bühne veranlasst ist — *„The Same“* schreiben und dann ebenfalls Scenenerneuerung eintreten lassen.

Als Schauplatz für die beiden Scenen giebt zuerst Capell*) den Garten des Palastes an und die Späteren folgen ihm. — Für die dritte Scene macht Capell keinen Ortswechsel, während Malone und die Uebrigen nach ihm *„A public·Place“* angeben. — Die vierte Scene legen die Ausgaben seit Theobald in ein Gemach das Palastes. Rowe dagegen vereinigt diese vier Scenen der Folio insgesammt in eine einzige und setzt für diese als Schauplatz einfach *„The Palace“*, was hier und an andern Orten in Rowe's Ausgabe**) soviel wie *„Before the Palace“* bedeutet. — Auch Capell, der sonst mehr als sorgfältig und mannichfach in seinen Ortsangaben ist, legt hier wenigstens die drei ersten Scenen auf einen und denselben Schauplatz und wirklich hindert nichts, dies, nach Rowe's Vorgang mit allen vier zu thun. *„Before the Palace“* genügt. Auf einen Garten deuten nur die Worte der Königin in der 2. Scene (Sc. 1, 81 Globe Ed.): *„I'll fetch a turn about the garden.“* Da sie nach diesen Worten abgeht, so kann derselbe ja ausserhalb der Bühne liegen. Für eine moderne Aufführung würde eine Vorhalle des Palastes (vielleicht mit Andeutung eines benachbarten Gartens) zu allen vier Scenen genügen.

Die sechste und siebente Scene vereinigt Rowe (der also diesen Act nur in drei Scenen theilt) und legt den Schauplatz, wie für die vier ersten Scenen, vor den Palast. Es hindert im Grunde nichts, in Bezug auf den Schauplatz, seiner einfachen Weise zu folgen.

*) Die Ausgaben von Rowe (1. ed.), Pope (1. ed.), Reed 93 („Steevens' own edition“) im Baseler Abdruck (1799—1802), Dyce (2. Ausg. im Tauchnitzschen Abdruck, Delius' neueste Ausg. und die Cambridge-Edition) liegen mir vor. Im Uebrigen schöpfe ich aus den Mittheiluugen der letztern.

**) Vgl. z. B. Macb. I, 2, wo er schreibt: *„Palace. Enter King Malcolm .... &c., meeting a bleeding Captain.“*

Der zweite Act hat in der Folio vier Scenen. Capell, dem die späteren Herausgeber folgen, hat ohne Berechtigung aus den vieren fünf gemacht, indem er ohne Noth den letzten Auftritt der 4. Scene als eine besondere (5.) Scene rechnet und dieselbe in „*Another room in Philario's house*" verlegt. Dies ist unkritisch und es genügt, mit Theobald bei Posthumus' Wiederauftreten, statt des „*Enter Posthumus*" der Folio „*Re-enter Posthumus*" zu schreiben.

Zwischen der 1. und 2. Scene des dritten Acts den Ort wechseln zu lassen, wie dies in den Ausgaben seit Capell geschieht, ist überflüssig. Hingegen ist dies zwischen der 3. und der 4. Scene nothwendig*) und Capell, der den Wechsel auch hier zuerst einführt, ist den früheren Ausgaben gegenüber hier im Recht.**)

Die Scenentrennung zwischen der 6. und der 7. Scene der Folio, die durch Leerung der Bühne motivirt ist, aufzuheben, war für Rowe und Dyce eine Consequenz ihrer Regel, für die übrigen Herausgeber aber durchaus nicht geboten. — Capell noch folgt mit Recht der Folio und schreibt für die 7. Scene „*The Same*". Doch würde es sich allerdings hier kaum lohnen, die in den neueren Ausgaben allgemeine Anordnung wieder umzuändern.

Unnöthig ist der von Dyce und den Cambridger Herausgebern zwischen Scene 1 und 2 des fünften Acts gesetzte Ortswechsel. Noch Capell schreibt richtig für Scene 2 „*The Same*" und sogar Pope, der ja in der Regel bei neuen Auftritten auch je eine neue Scene zählt, sowie die ihm hierin folgenden Hanmer, Warburton und Johnson halten dies hier nicht für nöthig und vereinigen gleich Rowe und Theobald die beiden Scenen der Folio.

Eben so überflüssig ist wohl der schon von Capell eingeführte Ortswechsel bei der 3. Scene. Rowe schreibt für die drei Scenen (die er nach seiner Weise natürlich in Eine zusammenzieht): „*A Field between the British and Roman camps.*" —

Ausser diesen vier Tragödien (*Lear*, *Macbeth*, *Othello*, *Cymbeline*) sind die übrigen in der Folio-Ausgabe im Wesentlichen ohne Eintheilung in Scenen. Es sind daher der betreffenden Untersuchung engere Grenzen gezogen und es sei nur hier und da eine Bemerkung gestattet.

---

*) Dasselbe Verhältniss findet weiter unten zwischen Scene 1 und 2 des 4. Acts Statt.

**) Denn nur wenn Imogen in der 6. Scene (der Folio) wirklich fände, dass sie nicht nur verirrt, sondern an denselben Ort zurückgerathen sei, von dem *sie ausgegangen*, könnte der Schauplatz derselbe sein. — Und warum sähe sie *jetzt die* Höhle, wenn sie und Pisanio sie vorher nicht bemerkt haben?

Mannichfacher als nöthig erscheint in den Ausgaben das Wechseln des Schauplatzes in „*Troilus and Cressida*“, wo zwischen den letzten 7 Scenen, und im „*Coriolanus*“, wo zwischen Scene 8 und 9 des ersten Acts, zwischen 1 und 2 des 4. und im fünften Act zwischen 2 und 3 sowie zwischen 4 und 5 nicht gewechselt zu werden braucht.

Im ersten Act von „*Romeo and Juliet*“ ist zwischen der 1. und der 2. Scene der von Capell eingeführte Ortswechsel überflüssig; ebenso zwischen den beiden letzten Scenen, zwischen denen, nach einer etwas genaueren Prüfung der Textquellen, nicht einmal Bühnenleerung zu denken ist, so dass sie als eine einzige Scene zu rechnen sind. Als Schauplatz ist, m. E., vom Beginn der 4. Scene ab ein Vorplatz vor Capulet's Hause gedacht. Der hintere, unter dem Balkon befindliche Bühnenraum des alten Shakespeare'schen Theaters vertrat das Innere des Hauses und ist wohl erst da, wo die 5. Scene der späteren Ausgaben beginnt, durch Wegziehen des Vorhangs geöffnet worden.

An dieser Stelle schreiben die Textquellen (ausser Qu.) nach Romeo's „*On, lusty gentlemen*“ und Benvolio's „*Strike, drum!*“: „*They march about the stage and servingmen come forth with their napkins.*“*) Von einem Abgang Romeo's und seiner verlarvten Gefährten ist keine Rede. Sie machen unter den lustigen Wirbeln der Trommel einen kleinen Marsch über die Bühne und nähern sich während des kurzen Gesprächs der Diener dem innern Raum, aus dem ihnen Capulet mit den schon erschienenen Gästen, willkommenheissend entgegenkommt, — „*Enter all the guests and ladies to the maskers*“ schreiben die Quellen, und das „*To the maskers*“, das sich auf Romeo und seine Freunde bezieht, zeigt deutlich, dass diese die Bühne nicht verlassen haben. Noch deutlicher wird dies von der, oft durch Genauigkeit der Bühnenweisungen ausgezeichneten**) ersten Quarto vorausgesetzt, die den

*) Die zweite sowie die folgenden Quartos fügen zu dieser Angabe die Worte „*Enter Romeo*“ hinzu. Dieselben beruhen wohl nur auf einem Versehen des Abschreibers oder des Druckers; denn Romeo hat eben vorher gesprochen und es ist nach seiner Rede von keinem „*Exit Romeo*“ noch etwa von einem „*Exeunt*“ die Rede. Die Folio, welche die Stage-directions von Qu_3 (und Qu_2) verbessert hat, hat die irrige Angabe durch die freilich auch überflüssige „*Enter Servant*“ verbessert, die übrigens eigentlich wohl „*Enter Servants*“ heissen soll.

**) „*The unusual precision of some stage directions in* (Qu_1) *tends to confirm our view of its origin*“ (nämlich als Nachschrift während der Aufführung). Cambridge Ed.

Auftritt der Diener weglässt und nur „*Enter old Capulet with t Ladies*" schreibt.

Das Zurückgehen von den Aenderungen der späteren Ausgab seit Capell auf solche Angaben, die den Intentionen Shakespeare entsprechen, erzeugt auch hier keinen Widerspruch mit unser modernen theatralischen Forderungen, denn es lässt sich wohl leic auf unserer Bühne eine Einrichtung treffen, die zwischen Scene und 5 (der Ausgaben) nicht den Schauplatz umwandelt und z gleich der Shakespeare'schen Anordnung einigermassen entspricht. Uebrigens kann auch die 3. Scene sehr gut auf dem Vorraum v dem Hause spielen, so dass wir im ganzen Act nur Eine Ort verwandlung (nach Sc. 2) haben und derselbe aus nur vier Scen bestehen würde.

Im zweiten Act desselben Stücks ist die von den Ausgab eingeführte Trennung zwischen der 1. und 2. Scene, meines E messens, unberechtigt. Denn von einem „*Enter Romeo*" ist da, v die Ausgaben die 2. Scene beginnen lassen, in allen Quellentext nichts zu lesen, ebensowenig in der 1. Scene der Ausgaben v Mercutio's und Benvolio's Auftreten von einem „*Exit Romeo* Demnach sollte hier wohl, Benvolio's Worten „*he has hid hims among these trees*" **) entsprechend, ein Zurücktreten Romeo's hint die Bäume angenommen werden, also „*Retires*" oder „*Retires amo the trees*" zu schreiben sein. Statt dessen haben die Herausgeb seit Capell, — in Folge von Benvolio's „*He ran this way and lea this orchard wall*" — die Bühnenweisung eingefügt: „*He clim the wall and leaps down within it*" (Capell kürzer: „*Leaps t wall*"). Doch sind, — ebenso wie die vorhergehende Rede M cutio's „*He is wise; And, on my life, hath stol'n him home to bed*" auch jene Worte Benvolio's wohl nur im Sinn einer Vermuthu zu verstehen; — denn seine Worte so aufzufassen, als ob er, v Ferne kommend, Romeo wirklich habe über die Mauer spring sehen, ist unmöglich, da doch Mercutio, welcher zugleich n

---

*) Wenn wir annehmen, dass der Tanz und die Scene zwischen Rom und Julie auf dem etwa für einen Vorplatz des Hauses geltenden Vorderra der alten Bühne vor sich ging, so darf uns bei der Naivetät der alten Bühn verhältnisse nicht etwa Capulet's „*Quench the fire*" in unsrer Auffassung stör das übrigens im Hinterraum, also im Hausinnern, zu den Dienern ges sein kann.

**) Ebenso in „*Twelfth Night*", wo in der komischen Scene im Gart *(II, 5)* das Verstecken der Männer hinter dem *boxtree*, Maria's Worten na *unzweifelhaft* ist, hat die Folio keinerlei Bühnenangabe darüber.

Benvolio gekommen, es ebenso gut wie sein Genosse hätte sehen müssen, in Wirklichkeit aber davon keine Ahnung hat, wie seine Worte („*He is wise and ... has stol'n him home ...*") bezeugen.*) Uebrigens ist in Romeo's Worten „*Can I go forward, when my heart is here? Turn back, dull earth, and find thy centre out*", auch nicht mit einer Silbe vom Ueberspringen einer Mauer die Rede, und es ist doch mit grosser Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass der Dichter diese Absicht wohl auch in die unmittelbar der That vorhergehenden Worte gelegt haben würde.

Dass aber Romeo die Bühne nicht verlässt und von einer Verwandelung des Schauplatzes nach dem Abgang Mercutio's und Benvolio's nicht die Rede sein sollte, geht daraus hervor, dass die ersten Worte des sich wieder zeigenden Romeo sich unmittelbar auf der Beiden Reden beziehen, und zwar so unmittelbar, dass sie sogar mit den letzten Worten Benvolio's ein „*rhyming couplet*" bilden. Qu $_2$ nämlich, sowie die späteren Qq. und die Ff. schreiben:

„*Benv. Go then, for 't is in vain to seek him here*
That means not to be found!"

Pope aber ordnet dies und schreibt, wie Qu $_1$, in welcher das Reimpaar am deutlichsten in folgender Gestalt erscheint:

„*To seeke him here, that meanes not to be found***)*
Ro. He iests at scars that never felt a wound."

Dieses Reimpaar nun durch einen Wechsel des Schauplatzes zu trennen,***) ist entschieden unstatthaft.

---

*) Möglich, dass auf der alten Bühne, wie gewiss einige Bäume oder Strauchwerk, ebenso auch vielleicht ein Stück Mauer in einem Versatzstück gezeigt wurde. Vielleicht auch darf man als zur Erklärung genügend annehmen, dass Benvolio bei jenen Worten (*he ran this way and leap'd...*) nach der Richtung deutet, aus der er mit Mercutio gekommen, als ob auch sie erst nach Uebersteigung der Mauer (die auf der Bühne nicht sichtbar) in den Garten gelangt seien. Letzteres wäre allerdings wahrscheinlicher, wenn der Text nicht durchgehend „*this orchard wall*", sondern (mit Hinzufügung nur eines *s*) „*this orchard's wall*" zeigte; denn dann wäre diese „*wicked wall*" von vornherein von der Bühne verwiesen.

**) Hier lässt Qu $_1$ das „*Exeunt*" weg, — eine Vernachlässigung, die bei dem vorhergehenden „*let's away*" (Qu $_1$) — erklärlich ist.

***) Die Cambridger Herausgeber schreiben p. 137 note IV.: „*It is clear from the first line of Romeo's speech that he overhears what Mercutio says, and though we have not altered the usual arrangement, we cannot but feel that there is an awkwardness in thus separating the two lines of a rhyming couplet.*" Zur Abhilfe der Schwierigkeit bieten sie folgende Vermuthung: „*As there is no indication given in the Qq and Ff of Romeo's entrance here, it is not impossible that*

Die drei Auftritte (Romeo's, darauf Benvolio's und Mercutio's und dann wieder Romeo's) müssen ohne Scenerie- und Scenenwechsel unmittelbar aufeinander folgen*) und Eine einzige Scene bilden. Diese zu den Quellen zurückkehrende Aenderung wird die Ausgaben einerseits der Shakespeare'schen Absicht näher bringen, andererseits die unveränderte Aufführung dieses Theils der Tragödie auf der modernen Bühne bedeutend erleichtern.

Im vierten Act zeigt eine nähere Beachtung der Quellenausgaben, dass die Handlung von der zweiten Scene bis zum Schluss abwechselnd bald auf der Hauptbühne, bald auf dem Hinterraum sich concentrirt, indem dieser Juliens Gemach, jener die „*Hall in Capulet's house*" darstellt. — In den modernen Ausgaben, — die übrigens zwischen der vierten und der fünften Scene eine unberechtigte Trennung machen — geht diese einfache Einrichtung verloren und es ist eine Aenderung der Angabe vonnöthen.

Die zweite Scene spielt auf dem Vorderraum. Nach Zeile 37 (Cambr. Ed.) haben die Ausgaben — und im Wesentlichen auch die Quellen — „*Exeunt Juliet and Nurse*". Hier ziehen sich die Beiden hinter den geschlossen bleibenden Vorhang des Hinterraumes zurück, und um dies anzudeuten, dürfte jene Angabe wohl den Zusatz „*into Juliet's room*" erhalten.

Mit dem nächsten „*Exeunt*" (*Exeunt Father and Mother* in der Folio), wo die 3. Scene beginnt, leert sich der Vorderraum. Der hintere Vorhang (unter dem Balkon) wird weggezogen und zeigt Julie in ihrem Schlafgemach, im Begriff, mit der Amme die Hochzeitsgewänder auszuwählen. Die passendste Bühnenweisung ist hier wohl etwa „*Juliet's Chamber opens*". — Die Mutter kommt hinzu und entfernt sich bald mit der Amme. Darauf Juliens Monolog.

---

in the old arrangement of the scene the wall was represented as dividing the stage, so that the audience could see Romeo on one side and Mercutio on the other. If this were the case, it would tend to justify Capell's arrangement of H. VIII. V. 2 though in the present instance he makes no allusion to it." Für die angeführte Stelle in Heinrich VIII. ist die Capell'sche Darstellungsweise wohl als unzutreffend erwiesen; sie hat also für die gegenwärtige Stelle nichts, was die Vermuthung der Cambridger Herausgeber bestätigen könnte. Diese Vermuthung ist an sich nicht sehr plausibel und ist auch, insofern sie ein auf der Bühne (also auch für Mercutio und Benvolio) sichtbares Ueberspringen der Mauer voraussetzt, nach dem oben Gesagten unannehmbar.

*) Da dann der Auftritt Mercutio's und Benvolio's auch vor Juliens Hause spielt, so ist ihr Erscheinan am Fenster von vornherein durch das laute Erklingen von Romeo's Namen besser motivirt. Sie muss sich schon auf Mercutio's Rufen verstohlen am Fenster zeigen.

Indem sie auf das Bett sinkt, schliesst der Vorhang des Gemachs, und statt des von den Cambridger Herausgebern aus der ersten Quarto eingeführten *„She falls upon her bed within the curtains“* wäre etwa zu schreiben: *„She falls upon her bed“* und *„Curtain drawn“* oder *„Chamber closes“*.*)

Der Vorderraum (Scene 4) belebt sich in den Vorbereitungen zum Fest. Capulet geht ab, indem er der Amme aufträgt, Julien zu wecken.

„Scene 5“ der Ausgabe. Die Amme tritt an den Vorhang**) und ruft Julien, indem sie ihn ein wenig lüftet. Da ihr keine Antwort wird, tritt sie an's Bett und zieht den Vorhang auf u. s. w. u. s. w. Hier schreiben die modernen Herausgeber fälschlich: *Enter Nurse* (diese hat ja die Bühne nicht verlassen) und machen in ebenso unbegründeter Weise eine Scenentrennung, indem sie den Schauplatz zu *„Juliet's Room“* wechseln lassen. Nachher lassen sie die Musikanten und später den Clown Peter in das Schlafgemach eintreten und, indem Julie als scheinbar Todte auf dem Bett liegt, ihre Possenscene abspielen, — während sicherlich (und dies wird zum Ueberfluss durch eine Bühnenweisung der ersten Quarto bestätigt,***) auf der alten einfachen Bühne der Vorhang von Juliens Gemach vorher geschlossen ward. Und auch wenn man wegen der mangelhaften Autorität der ersten Quarto letzteres nicht annimmt, so war die Scene der Musikanten und Peter's auf dem die *„Hall in Capulet's house“* darstellenden Vorderraum der Bühne doch viel weniger unpassend als diese Scene in dem Schlafgemach des todten Mädchens selbst, in welchem sie unseren Ausgaben nach zu spielen hätte. —

*) Vielleicht hat Capell die alte Einrichtung richtig im Sinn gehabt; er schreibt: *„Scene closes.“* Auch zu „Scene 5“ ist seine Angabe richtig. (Siehe die folg. Anmerkung.)

**) Hier hat Rowe — und ihm folgt Pope theilweise — eine Einrichtung, die der ursprünglichen mindestens nahe kommt; er schreibt *„Scene draws and discovers Juliet on a bed“*. — Das unrichtige *„Enter Nurse“* der späteren Ausgaben hat er noch nicht, sodass die Scene bei ihm sich unmittelbar fortsetzt. — Capell theilt den Fehler der Scenentrennung und Schauplatzveränderung. Er ordnet aber wenigstens die Lokalität der neuen Scene passend an, indem er schreibt: *„Ante-room of Juliet's Chamber. Door of the Chamber open, and Juliet upon her bed“*. Ebenso sind seine Anweisungen: *„Goes near the bed“* und dann *„Draws the curtain“* richtig.

***) Qu_1, die die Musiker erst nach dem Abgang der Capulet'schen Familienglieder eintreten lässt, schreibt: *„They all but the Nurse goe forth, casting Rosemary on her and shutting the Curtens.* Enter Musitions.“

Im *Julius Cæsar* hat für die drei ersten Scenen des erste Acts, die in den früheren Ausgaben ohne Ortswechsel sind, zuers Capell einen solchen erfunden. *(Street, — Public Place, — Street* Dies ist sicherlich nicht im Sinne Shakespeare's, — übrigens, fi Scene 1 und 2 wenigstens, auch für eine moderne Aufführung ehe störend als nützlich.

Dasselbe Verhältniss besteht im zweiten Act zwischen Scene und 4, die sogar von Pope nicht getrennt werden, und im dritte Act zwischen der 2. und 3. Scene, die Rowe übrigens zu einer ei zigen verbindet.*)

Im vierten Act ist es wohl gerathen, die 2. und 3. Scene unsre Ausgaben zu einer einzigen zu verbinden, da zwischen ihnen nac der Folio keine Bühnenleerung Statt zu finden hat. — Wir lese ausdrücklich: „*Manet Brutus and Cassius.*" Der Hinterraum stel das offene Zelt dar, und es ist wohl passend, zu dieser Angabe etw hinzuzufügen: „*They enter to the tent, Lucius and Licinius waitin without.*"

Im fünften Act verhält es sich mit den drei ersten Scenen, w mit den oben besprochenen im ersten, zweiten und dritten Ac Auch hier hat erst Capell die Wandelungen eingeführt. Währe Rowe den ganzen Act hindurch den Schauplatz nicht wechselt, th es Pope zuerst bei Scene 4 (unsrer Ausgaben), wo er „*Field Battle*" schreibt. Dies genügt; denn die vorhergehenden Scen können abseits vom eigentlichen Schlachtfeld an demselben O spielen, wo der Act beginnt.

Ueberflüssig erscheint das Wechseln des Schauplatzes in „*A tonius and Cleopatra*" zwischen I, 1, 2 und 3, — III, 4 und 5, und zwischen III, 7, 8, 9, 10; auch II, 2, 3 und 4 sind zu spezi getrennt, und „Rom" genügt für diese drei Scenen als gemeinscha liche Schauplatzbezeichnung. Ebenso lässt sich unter den in d Cambridger Ausgabe auf die Zahl von 15 sich belaufenden Scen des vierten Actes grössere Einfachheit des Schauplatzes herstellen.

Wir gehen jetzt zu den Lustspielen über. In den „*Two Gent men of Verona*" ist eine Vereinfachung der modernen Ortsangab

*) Zur Ermordungsscene im *Julius Cæsar* sagt Delius, auf dem Shal speare'schen Theater sei weder die Strasse zu Anfang der Scene noch d Innere des Capitols bei ihrem Fortgang äusserlich durch Decorationen dar stellt worden. Doch ist es zweifellos, dass der Raum vor dem Capitol und d Innere desselben wenn auch nicht durch „Decorationen" dargestellt, do *der eine* durch den vorderen Bühnenraum, der andere durch den Hinterra *angedeutet* worden sind.

um so mehr zu wünschen, als gerade in diesem Stück sich die Indifferenz des Dichters in Bezug auf den Schauplatz in mehreren Verwechselungen*) auf's deutlichste kundgiebt. — Die in den Ausgaben für die 1. Scene eingeführte Bezeichnung *„Verona“* oder *„Public place in Verona“* genügt m. E. auch für die übrigen beiden Scenen des ersten Actes, denn der von Malone für die 2. Scene gesetzte „Garten“ ist mit keiner Silbe im Texte angedeutet; ebenso ist der Raum der 3. Scene nicht als „Zimmer“ (Reed 93, Delius und Dyce) gedacht, denn der Dichter lässt Proteus monologisirend hereintreten, ohne dass er anfänglich die Anwesenden bemerkt, und dies kann nur in einem offenen Raum geschehen.**)

Im zweiten Act könnte die 2. und die 3. Scene gut auf demselben Schauplatz spielen. Für die zweite nämlich giebt Dyce den Garten Juliens an, doch ist dieser nicht gefordert; *„A room in Julia's house“* (Reed, Delius) erscheint wenig passend, da bei dem Abschied der Liebenden Julia sich zuerst entfernt, Proteus aber bleibt, was — ebenso wie das nachherige, sehr unceremonielle Eintreten von Proteus' Diener — wohl für einen offenen Raum, vielleicht *„before Julia's house“*, nicht aber für das Zimmer der Dame gut denkbar ist. Wenn man daher *„before Julia's house“* schreibt, so braucht die 3. Scene keine Verwandlung. Ebenso ist die doppelte Verwandlung vor Sc. 5 und 6 überflüssig; denn für Sc. 4 und 6 wird von allen Ausgaben mit Recht derselbe Schauplatz angegeben, und das Auftreten der beiden clownischen Diener (Scene 5), von allen neueren Ausgaben auf „eine Strasse“ verlegt, kann, da der eine ja auch in voriger Scene zugegen gewesen, auch an demselben Orte spielen, wie die vierte, also auch wie die sechste Scene *(Duke's Palace,* Cambr. Ed.).***)

Der dritte Act braucht keine Verwandlung. Die 2. Scene kann auf dem Schauplatz der 1. spielen.

Im vierten Act, dessen letzte drei Scenen Dyce, da für sie kein

---

*) II, 5, 1 Padua für Mailand; III, 1, 81 Verona für Mailand; V, 4, 129 Verona für Mailand. Vergl. auch weiter unten über *„frontiers of Mantua“*.

**) In einer Anzahl von Scenen sind Plätze vor dem Hause oder Vorräume zu denken; denn die Personen kommen und gehen, wie das im Zimmer nicht gut denkbar ist. Der Grund ist die Einfachheit der altenglischen Bühne. Vergl. z. B. I, 3; III, 1; und II, 2. In letzterer Scene geht Valentin über die Bühne und der Herzog hält ihn auf.

***) Besser als das speziellere *„Room in the Palace“* (Reed, Delius, Dyce). Die Cambridge Edd. haben überhaupt in den Angaben eine grössere Einfachheit. (Vergl. unter *Histories*).

Schauplatzwechsel möglich ist, zu einer einzigen verbindet,*) herrscht in den Ortsangaben für die 1. Scene ziemliche Mannigfaltigkeit. Rowe und Pope schreiben „*A forest*“; Warburton: „*A forest leading towards Mantua*“; daraus machte Capell (und ihm folgen die Cambr. Edd.): „*The frontiers of Mantua. A forest*“; Reed's Angabe rückt Mantua noch näher: „*A Forest near Mantua*“. Delius schreibt „*Between Milan and Verona*“ und Dyce: „*A Forest near Milan*“. Diese Angaben sind veranlasst durch folgende Texteswörte, die der Herzog von Mailand (A. 5, Sc. 2) an Thurio und Proteus richtet: „ . . . . . . *and meet with me Upon the rising of the mountain-foot That leads toward Mantua, whither they are fled.*“ — Dass sich, obgleich Mantua und Verona von Mailand aus in sehr verschiedener Richtung liegen, Valentin, der nach Verona geflohen, und Silvia und Eglamour, die nach des Herzogs Worten auf dem Wege nach Mantua begriffen sind, sammt den Verfolgern der Letzteren in einem und demselben Walde wiederfinden, ist bei Shakespeare's Flüchtigkeit in dieser Beziehung nicht auffällig. Doch ist es nicht rathsam, jener Worte Shakespeare's wegen, unserer Scene, (IV, 1) die den topographischen Wirrwarr noch steigernde Angabe „*The frontiers of Mantua*“ oder dergl. vorauszuschicken. Nach Eglamour's Worten V, 1, „*The forest is not three leagues off*“, wird es am besten sein, mit Dyce „*A forest near Milan*“ zu schreiben, welches weder zur Richtung von Valentin's Flucht nach Verona, noch, wie die Delius'sche Ausgabe, „*between Milan and Verona*“, mit der Richtung Silvia's, Eglamour's und ihrer Verfolger nach Mantua zu, im Widerspruch steht. Das Gesagte bezieht sich theilweise auch auf die allgemeinen Ortsangaben unter dem Personenverzeichniss und die Angaben für A. 5, Sc. 3. Als unnöthig erscheint vor der 4. Scene des 5. Acts die erst von Capell eingeführte Verwandlung.

In den *Merry Wives* giebt Dyce I, 2 in Folge seiner consequent durchgeführten Regel, nur bei Ortswechsel eine Scenenerneuerung aufzunehmen, eine durchaus überflüssige Verwandlung an. Ebenso ist der seit Capell eingeführte Ortswechsel zwischen Sc. 5 und 6 im vierten Act unstatthaft. Auch zwischen den 3 ersten

*) Rowe (1. ed. 1709) folgt in der Scenentheilung hier noch der Folio, auch wo zwischen 2 Scenen nur eine Leerung der Bühne, ohne Ortswechsel, liegt. Zu seiner, der Dyce'schen ähnlichen Methode, ist er erst später, im Fortgang seiner Herausgeberarbeit gelangt. Auch die Angabe der Orte ist in den letzten Bänden unvergleichlich sorgfältiger. Denn in „*Two Gentlemen*“ z. B. ist diese *Scene (IV, 1)* die einzige, in der er eine Ortsangabe (Forest) macht.

cenen des fünften Acts ist das Wechseln zu ersparen. Sie können lle vor der Garter-Inn spielen. Desgleichen ist die erst von späteren eingeführte Schauplatzerneuerung zwischen Sc. 4 und 5 nicht nöthig.

In „*Measure for Measure*“ II, 2 wechseln Rowe und Pope nicht, wie die späteren Ausgaben, den Schauplatz; es ist in Wirklichkeit auch unnöthig. Im dritten Act ist durch Pope eine seitdem durch die Ausgaben sich fortsetzende Scenentrennung eingeführt, die der Quellenlesart ohne Noth widerspricht. Am Ende von Isabellens letzter Rede (III, 1, 255) schreibt die Folio „*Exit*“ (d. h. *Exit Isabella)*, — darauf: „*Enter Elbow, Clown, Officers*“. Der Herzog aber, der gleich darauf, nach Elbow, wieder das Wort nimmt, verlässt offenbar die Bühne gar nicht. Die Folio und nach ihr Rowe setzen also, da sie die Bühne nicht leeren, viel weniger den Schauplatz wechseln lassen, die Scene fort. Für die, im Wesentlichen*) von allen Ausgaben aufgenommene Aenderung Pope's würde man die Unwahrscheinlichkeit von Lucio's baldigem Erscheinen in den Gefängnissräumen**) und die daraus entstehende Nothwendigkeit einer Verlegung des Schauplatzes auf die Strasse mit Recht anführen, wenn nicht derselbe „Hansdampf in allen Gassen“ später im 4. Act, Scene 2, 146, ebenso ohne einen erkennbaren Zweck***) in die Gefängnissräume einträte, ohne dass deshalb die Ausgaben eine Aenderung des Schauplatzes vornehmen gewollt oder gekonnt hätten. Eine in dieser Richtung kritische Ausgabe muss hier der Folio folgen und diesen Act ebenso gut aus einer einzigen Scene bestehen lassen, wie den übernächsten fünften. Für die erste Scene des vierten Acts schreibt Delius (wie Reed): „*A room in Mariana's house*“; Cambr. Edd.: „*The moated grange at St. Luke's*“; Dyce: „*Before Mariana's house*“. Die erste dieser Angaben ist deshalb unpassend, weil Isabella nicht in das Gemach Mariana's als Unbekannte ohne Weiteres hereinkommen, und ehe sie noch mit ihr gesprochen, mit dem Herzog sich unterreden kann. Möglich ist dies vor dem Hause, also entweder Dyce's oder der

---

*) Pope schreibt nach Isabellens letzter Rede „*Exit*“, die anderen Ausgaben (mindestens von Reed an) haben „*Exeunt*“ oder „*Exeunt severally*“. Einige andere Verschiedenheiten der Anordnung sind noch unwesentlicher.

**) Natürlich ist das „*Room in the Prison*“ nicht als eine Zelle, sondern als Gemach oder Halle innerhalb des Gefängnissgebäudes zu denken.

***) Denn er fragt zwar beim Auftreten den Herzog (Friar) nach dem Provost, scheint aber kein wesentliches Anliegen an ihn zu haben; er geht mit dem Herzog schwatzend ab („*I'll go with thee to the lane's end*“).

Cambridge Editors' Angabe passend. Am besten ist die des Ersteren, da ganz sicher die *„moated grange“* auf der Bühne Shakespeare's (wie auch durch seine Worte in dieser Scene) nicht characterisirt wurde.

In *„As you like it“* ist die von Capell eingeführte Verwandlung zwischen Sc. 2 und 3 im ersten Act nicht nöthig. Da in der 5. Scene des zweiten Acts auf der Bühne, während Amieus singt, das Mahl für den Herzog bereitet wird*) und man unmöglich annehmen kann, dass dasselbe vor der, nur 15 Zeilen langen 6. Scene — etwa bei geschlossenem Vorhang — von der Bühne entfernt und nach nur wenigen Minuten hinter nochmals zugezogenen Vorhängen für die 7. Scene von Neuem aufgetragen worden sei, so darf man hier wohl vermuthen, dass die Waldmahlzeit auf dem Hinterraum der Bühne aufgetragen worden und der letztere während der 6. Scene durch den Zwischenvorhang abgeschlossen worden sein muss. Auf diese Weise ward also auch auf der Shakespeare'schen Bühne die Wandelung des Schauplatzes von dem einen Theil des Waldes zu einem andern wirklich scenisch angezeigt, und das *„The Same“*, das erst von späteren Herausgebern**) stammt, muss hier dem richtigen (Dyce'schen) *„Another part of the forest“* in der 6. wie in der 7. Scene weichen.***) Von der zweiten bis zur letzten Scene des dritten Acts ist eine Wandelung nur für Scene 5 nöthig. — *„Before a Cottage“* ist für die 4. Scene durch kein Wort in derselben gefordert. Die Cambr. Edd. haben hier das Rechte, ebenso wie im vierten und fünften Act. Sie schreiben hier überall gleichmässig einfach *„The Forest“*, während Dyce und Delius von einer Scene zur andern immer *„Another Part of the Forest“* einsetzen. Das Arrangement muss der Aufführung überlassen werden, jedenfalls fordert der Originaltext nicht die Angabe irgend welcher Aenderungen. —

*) Die Rowe'sche Angabe in der 7. Scene *„A table set out“* gehört eigentlich schon in die fünfte.

**) Rowe und Pope sind ohne Angabe, dagegen schreibt Reed *„The Same“* und die Cambr. Edd. *„The Forest“*, also wesentlich dasselbe.

***) Delius (Sc. 7, Anm. 1): „Manche Herausgeber bezeichnen diese Scene und die vorhergehende sechste mit *The Same*, was für die Shakespeare'sche Bühne ganz richtig ist, aber für die jetzigen Theatereinrichtungen nicht passt.“ Nach dem oben Gesagten ist jene Angabe auch für die Shakespeare'sche Bühne nicht richtig. Uebrigens passen im Allgemeinen die Bühnenweisungen der modernen Ausgaben mit ihren endlosen Schauplatzänderungen zum grossen Theil für moderne Aufführungen mindestens ebenso wenig, wie die naive Einfachheit, mit der die alten Dramatiker die Scenerie behandelt haben.

Im *Wintermärchen*, I, 2, sind die Ausgaben Rowe's und Pope's hne Angabe. Theobald zuerst schrieb „*Scene opens to the Preence*",*) indem er vielleicht die Darstellungsweise der alten Bühne m Sinne hatte. Es öffnete sich der Vorhang vor dem hinteren Raum der Bühne und zeigte auf demselben die fürstliche Versammlung. In der ersten Scene des dritten Acts lässt die Cambridger Ausgabe Cleomenes und Dion an einem Seehafen in Sicilien auftreten; dies ist unrichtig, denn in der letzten Scene des vorigen Acts ist schon der Bote am Hofe angekommen, der sie im Hafen verlassen hat, und da sie von da aus eilig sich weiter auf den Weg nach Hofe begeben haben (*Hast'ning to the court*, wie der Bote sagt), so können sie nun unmöglich noch im Hafen sein. Ausserdem müsste man annehmen, dass, wenn die Beiden — noch im Hafenort — nach „*fresh horses*", also nach Pferdewechsel rufen, sie auch die Seereise zu Wagen oder zu Pferd gemacht haben. Für die dritte Scene des fünften Acts ist seit Capell die Angabe „*Chapel in Paulina's house*" eingeführt, obgleich eine solche nirgends durch Shakespeare's Worte gefordert und angedeutet zu sein scheint.

Die bisher erwähnten Lustspiele boten für die Arbeit der Herausgeber als Unterlage die alten Scenentheilungen in der Folio. Bei denjenigen Comedies, auf welche sich die nächsten kurzen Anmerkungen beziehen, ist dies nicht der Fall.

Zwischen den beiden Scenen des ersten Acts in *The Comedy of Errors* ist kein Ortswechsel nöthig. „*Public Place*" oder „*Mart*" passt für beide.**) Zwischen den beiden Scenen des zweiten Acts haben Dyce und die Cambr. Edd. unnöthige Verwandlung. Delius folgt hier Capell. „*Before the house of Antipholus of Ephesus*", wie Dyce in der ersten Scene schreibt, passt wohl für beide ebenso wie für den ganzen nächsten dritten Act, wo die Cambr. Edd. und Dyce so angeben. Letzterer rechnet consequent (wie Rowe) hier nur Eine Scene. Auch ist die Verwandlung zwischen Sc. 3 und 4 m vierten Act wohl zwecklos, und man folgt hier besser mit Delius der alten Capell'schen Angabe.

*) Auch andere von diesem Herausgeber eingeführte Bühnenweisungen z. B. H. V., I, 2) scheinen auf die Anwendung des alten hinteren Bühnenaums hinzudeuten, den übrigens manche Shakespeare-Kritiker sich theils zu lein, theils zu entfernt vorzustellen scheinen.

**) Capell hat für beide Scenen wie für das ganze Stück durchweg: „*A ublic Place*", indem er der Komödie nach Art eines antiken Stückes einen inheitlichen Schauplatz giebt.

Im *Midsummer-Night's Dream* scheint mir der zweite Act keinen Schauplatzwechsel zu bedürfen. Die zwischen den Scenen wechselnde Anwendung des Haupt- und des Hinterraums der alten Bühne kann man unter Anderem*) gut im *Merchant of Venice*, wenn auch natürlich nur vermuthungsweise, verfolgen. Ebenso ist es in *The Taming of the Shrew* interessant, die Benutzung des Balkons zu beobachten; die auf demselben befindlichen Zuschauer sprechen zum letzten Mal am Schluss der ersten Scene des ersten Acts und scheinen später vom Balkon verschwunden zu sein. Im Eingang des fünften Acts dient derselbe wohl wieder für die Handlung der „Zähmung", — zur Andeutung des Fensters, aus dem der Pedant mit den unten Angekommenen verhandelt. Im vierten Act ist in der Dyce'schen Ausgabe die örtliche Trennung der 5. von der 6. Scene gesucht und überflüssig. In *All's well that ends well* lassen Dyce und Delius (nach Capell) zwischen Scene 3, 4 und 5 des zweiten Acts unnöthig den Schauplatz wechseln; die Cambr. Edd. haben das Rechte. Ebenso ist auch bei den letzteren V, 2 „*Before the Count's Palace*" besser als das Capell'sche „*Inner Court of the Palace*", jedenfalls der alten Einrichtung angepasster, welche die Scene des Clown, Parolles und Lafeu wohl auf dem Vorderraum spielen und mit der folgenden den Hinterraum sich öffnen liess. Zu *Much Ado about Nothing* sagen die Cambr. Edd. (Note IV, 1, 2, 1): „......... *At the beginning of the next scene* (A. 1, Sc. 3) *he puts, unnecessarily, „Another room in Leonato's house". The stage was left vacant for an instant, but there is nothing to indicate a change of place.*"**) Dies ist nicht zu bezweifeln. Auch Dyce und Delius haben unnöthigen Ortswechsel. Wie Shakespeare auf den Schauplatz der Handlung, wenn es nicht besonders darauf ankam, gar nicht achtete, zeigt beispielsweise in diesem Stück ein doppelter Widerspruch: den Plan, an Claudio's Stelle um Hero zu werben, bespricht Don Pedro mit Jenem noch am Ende der ersten Scene, für die als Schauplatz die Ausgaben passend „*before Leonato's house*" angeben. Diese geheime Besprechung wird nachher zweimal — in der zweiten Scene und in der dritten (von Boracchio) — erwähnt, und beide Mal werden für sie Orte angegeben, die der ersten Scene nach unmöglich

*) Ebenso z. B. im „*Julius Cæsar*".

**) Da als zugestanden gelten kann, dass derartige Ortsverwandlungen, wie „*Another room in* ....", „*Another Part of the Field*", „ ... *of the Forest*" und *dergl.* —, an vielen Stellen überflüssig sind, so scheint es unnöthig, diese Stellen weiterhin hier durchgehend anzuzeigen.

sind.*) In *Love's Labour's Lost* ist es angemessen, die Ortsangabe, wie die Cambr. Edd. thun, im Allgemeinen zu machen, im Einzelnen aber wegzulassen. „*Armado's house*" ist für die 2. Scene des ersten Acts unpassend.

Wir schliessen mit einigen Bemerkungen über die *Historien*.

Was die Herausgeber der Cambridge-Ausgabe in Bezug auf die Schauplatzangaben für den *König Johann* sagen (Note II), gilt auch für viele in den übrigen Historien: — „*We have not followed Capell and the more recent editors in attempting to define the precise spot at which each scene took place, where none is mentioned in the body of the play or in the stage directions of the Folio. Nothing is gained by an attempt to harmonize the plot with historical facts gathered from Holinshed and elsewhere, when it is plain that Shakespeare was either ignorant of them or indifferent to minute accuracy.*" Wirklich findet sich oft, wenn man die Angaben der verschiedenen Herausgeber zusammenstellt, eine ganze geographische Auslese, wo eine sehr einfache Angabe genügt. Beispielsweise sei nur die erste Scene des vierten Acts angeführt. Hier schreibt Pope: „*Changes to England. A prison.*" Capell: „*Northampton. A room in the Castle.*" Halliwell: „*Dover. A Room in the* . . ." Die Cambr. Edd. schreiben (nach Staunton) mit Recht nur „*A Room in a Castle.*"

Der Schauplatzwechsel erscheint unnöthig: K. John III, 3 bei Dyce; ebenda V, 4 von Capell an; Richard II. zwischen Sc. 3 und 4 im fünften Act, bei Dyce. — Im 1 Henry IV., Act 5 scheint zwischen Sc. 2 und 3 nach der Angabe der ersten Quarto kaum ein Schauplatzwechsel angedeutet worden zu sein,**) ebenso wenig geschah dies wohl zwischen Sc. 3 und 4 und zwischen Sc. 4 und 5

*) Für die erste Stelle „*walking in a thick pleached alley in my orchard*" ist der Widerspruch damit zu erklären, dass die dem Antonio hinterbrachte Nachricht auch in Bezug auf den Gegenstand der Unterredung ungenau ist. — Nicht so in der zweiten Stelle, wo Boracchio von einem „*musty room*" spricht, das unmöglich als Schauplatz der Scene 1 gedacht werden kann.

**) Diese beiden Scenen rechnet die Folio als Eine. Capell zuerst trennt sie mit demselben Recht, mit dem die Herausgeber der Folio zwischen Sc. 3 und 4 (2 und 3. der Ff.) und zwischen 4 und 5 (3 und 4 der Ff.) Scenentrennung angeben. — Was den Schauplatz betrifft, so schreibt zwischen 2 und 3 der Ausgaben nach der Cambr. Ed. die erste Quarto wörtlich: „*Here they embrace, the trumpets sound, the King enters with his power, alarme to the battel, then enter Douglas and Sir Walter Blunt.*" „*The Folios*" sagen dann die Cambr. Edd., „*have substantially the same omitting the word Here. They indicate no change of scene in this place.*"

Die Veranlassung zu diesen drei Scenentrennungen in der Folio ist jedes Mal lediglich die Bühnenleerung und die sie begleitende Pause. — 2 Henry IV., II, 2 schreiben die neueren Ausgaben „*Another Street*“. Pope hat — wohl besser —: „*Continues in London*“. Der Ortswechsel erscheint entbehrlich;*) ebenso die Trennung der Cambr. Edd. zwischen Sc. 4 und 5 des vierten Acts in demselben Stück. Die anderen Ausgaben rechnen nach der Folio mit Recht diese beiden als eine einzige Scene. Capell giebt da, wo die Cambr. Edd. — „Sc. 5. *Another Chamber*“ — die Trennung eintreten lassen, folgende *Stage direction:* „*Attendants and Lords take the King up; convey him into an inner Room, and lay him upon a Bed.*“ — Delius folgt Capell mit Recht und schreibt kürzer: „*They place the King on a bed in an inner part of the room.*“ Die Cambridge-Edition (Note 13.) sagen dem gegenüber: „*Capell's stage direction is not satisfactory, for it implies a change of scene, though none is indicated in the text.*“ Dieser Einwand ist nicht zutreffend,**) denn die Veränderung der Scenerie, die Capell's Angabe voraussetzt, besteht nur in der Oeffnung des Vorhangs vor dem Hinterraum, welcher das innere Gemach darstellte. In diesen inneren Raum begaben sich die Spielenden. Von einer Bühnenleerung und demnach nothwendigen Scenentrennung ist nicht die Rede.***)

In ähnlicher Weise haben die Herausgeber der Cambridger Ausgabe im Henry VIII., A. 5, die 2. Scene der Folio (und der meisten Ausgaben) in zwei Scenen getrennt, — und zwar mit den Angaben: „Sc. 2. *Before the council-chamber*“ und „Sc. 3. *The council-chamber.*“ Sie sagen dazu (Note 10): „*Mr. Grant White suggests that a new scene should begin here, although the stage direction in the Folio is only, „A Councell Table brought in with Chayres and Stooles, and placed under the State“ &c. But this is plainly the*

*) Gower sagt: Der König und der Prinz von Wales seien „*near at hand*“.

**) Ebenso wenig Dyce's Angabe: *They place the King on a bed, a change of scene being supposed here.*

***) Weiter sagen die Cambr. Edd.: „*The King's couch could not be placed in a recess at the back of the stage, because he has to make speeches from it of considerable length. He must therefore be lying in front of the stage where he could be seen and heard by the audience.*“ Hiergegen spricht, abgesehen von andern, hier nicht auszuführenden sachlichen Gründen, eine ganze Zahl von Fällen, in denen unbezweifelt der hintere Bühnenraum in ähnlicher Weise benutzt ward; und die Reden, die beispielsweise die Personen im Zwischenspiel des *Hamlet* von diesem Hinterraum aus zu halten haben, sind doch von nicht minder beträchtlicher Länge.

mere result of the absence of scenery of any kind on Shakespeare's stage, and the audience were to imagine that the scene changed from the lobby of the Council-Chamber to that apartment itself. We have adopted his suggestion .... Capell, by his stage direction, indicated that the scene presented the Council-chamber and the lobby both at once to the eyes of the spectators." Capell's Angabe lautet aber wie folgt: „*Chair, under a State, for the King; beneath, a Table: Chamber-Keeper attending. Servants at the Door without; to which, Enter Cranmer.*" Ausserdem schreibt Capell zu Anfang der 2. Scene nicht „*before the council-chamber*" wie Theobald und die Andern, sondern „*The Council-Chamber*". Er denkt also die Bühne durch einen von vorn nach hinten zugezogenen Quervorhang in zwei Räume getrennt,*) während es doch eigentlich auf der Hand liegt, dass der so häufig in ähnlicher Weise angewendete Hinterraum hier für das *Council-chamber* benutzt worden ist. — Die Scene zwischen Cranmer, dem Wärter und Butts geschah auf dem Vorderraum, während der Hinterraum noch durch den Vorhang verschlossen war. Dieser ward durch den Keeper beim Eintritt der Rathsversammlung aufgezogen, welche, den harrenden Cranmer nicht beachtend, durch den Vorraum (lobby) in den Hinterraum (Council-chamber) eintrat.**) Dass das alte „*A councell Table brought in*" &c. und die Sitzung selbst für den vordern, also denselben Raum, in dem Cranmer wartet, gemeint ist, — wie es sich Grant White und die Cambr. Edd. vorstellen, — ist trotz der naiven Einfachheit der alten scenischen Zustände undenkbar, bei der Ausführlichkeit, mit der das „*Without? my noble Lords*" — „*Yes*" — „*Let him come in*" — „*Your grace may enter now*" — ausgeführt ist. Die von den Cambr. Edd. eingeführte Scenentrennung ist unnöthig und unstatthaft. Zur Verdeutlichung des scenischen Vorganges würde es für die Ausgaben genügen, nach

---

*) Dass er sich etwa den vorderen Hauptraum der Bühne als *Council-chamber* und jenseits der Thür im Hintergrund „*at the door without*" Cranmer und die Diener wartend denkt, ist wohl nicht anzunehmen. Denn einmal wäre die Balkonscene dann unmöglich, andrerseits findet ja Cranmer jene Thür verschlossen, so dass also der ganze Auftritt von Cranmer, Keeper und Butts unsichtbar wäre.

**) Malone kann sich diesen einfachen Vorgang nicht vorstellen und kommt auf die Vermuthung, dass die Rathsmitglieder zuerst bis zu Cranmer's Eintritt in das Rathszimmer ungesehen, hinter dem Vorhang, sprechen; er schreibt hier: „*With all the appliances and aids that modern scenery furnishes it is impossible to produce any exhibition that shall precisely correspond with what our author has here written.*"

dem Eintritt der Mitglieder des hohen Raths in die „*lobby*“ ein „*The Council-chamber (is) opened*“ oder dergl. hinzuzufügen. Auch sollten die von den Ausgaben, ausser Rowe und Pope (mindestens seit Reed 93) weggelassenen Worte der Folio: „*A councell Table brought in with Chayres and Stooles and placed under the State*“ im Wesentlichen (d. h. mit Streichung von „*brought in*“ und „*and*“) wieder in die Ausgaben aufgenommen werden.

Die Shakespeare-Aufführungen der Mannheimer Hof- und Nationalbühne 1779—1870.

Zu den im Jahrbuch Bd. VII. und VIII. mitgetheilten statisti-
chen Verzeichnissen der Leipziger und der Karlsruher Shakespeare-
ufführungen ist als drittes jetzt ein ähnliches für *Mannheim* hin-
ugekommen, das Herr *Anton Pichler*, Regisseur der Mannheimer
ühne, über die ganze Zeit seit Gründung des National-Theaters,
779, bis zum 1. Januar 1873 zusammengestellt und in Nr. 23—26
er Deutschen Bühnen-Genossenschaft (Officielles Organ der Ge-
ossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin, Juni-Juli 1873)
eröffentlicht hat.*) Bietet dasselbe der eigentlichen Statistik
eniger Material als seine beiden Vorgänger, insofern zu den Daten
er ersten und letzten Aufführung jedes Stückes, jeder Bearbeitung,
ur die Gesammtzahl der betreffenden Wiederholungen, und ebenso,
insichtlich der Besetzung der Hauptrollen, im Allgemeinen nur die
eihen der Namen gegeben werden, so zeichnet es sich andrerseits
adurch vor jenen aus, dass hier zuerst der Versuch gemacht ist,

*) Daraus abgedruckt in Nr. 155—158 des Mannheimer Unterhaltungs-
attes, Mannheim, September 1873. — Als Quellen seiner Arbeit führt Herr
chler (brieflich) an: Mannheimer Theaterzettel; Theater-Protocolle 1781—89;
heater-Acten; Handschriftliches Tagebuch von Backhaus und Beck; Trier-
eiler's Mannheimer Schaubühne; Prof. Klein's Dramaturgisches; v. Erlach's
aris und Phönix; Pfälzisches Museum; Deutsches Museum; Iffland's Selbst-
ographie; Koffka, Iffland u. Dalberg; Genée, Gesch. der Shakespeare'schen
ramen; *Devrient, Gesch.* der deutschen Schauspielkunst.

die Statistik durch theatergeschichtliche Anmerkungen — über die Darstellung und Wirkung der einzelnen Stücke bei ihrem ersten Auftreten — zu beleben. Diese Neuerung ist die Erfüllung eines Wunsches, den das Shakespeare-Jahrbuch von vornherein gehegt und ausgesprochen hat (Bd. VII, S. 328). Indem es die höchst fleissige und dankenswerthe, ihm vom Herrn Verfasser freundlichst zur Verfügung gestellte Arbeit auszugsweise mitzutheilen unternimmt, fasst es deshalb hauptsächlich jene Anmerkungen in's Auge. Freilich muss es sich auch betreffs ihrer meist mit kürzeren Angaben über ihren Inhalt, und wo Bekannteres berichtet wird sogar mit blossen Verweisungen begnügen, wie es sich auf Anführung verhältnissmässig weniger Namen aus der beträchtlichen Anzahl der Darsteller zu beschränken hat. Dagegen konnten aus Herrn Pichler's nachträglichen brieflichen Mittheilungen und aus Koffka's „Iffland und Dalberg" (Leipzig, 1865) einige Berichtigungen und Ergänzungen, auch (als Anmerkungen unter dem Texte) einige weitere Zusätze beigefügt werden, so dass das Folgende doch nicht ganz als blosser Auszug gelten darf. Ueberdies hat Herr Pichler die Güte gehabt, sein Verzeichniss für das Jahrbuch — weil dieses die Mannheimer Aufführungen von Mitte 1870 ab bereits Bd. VIII, S. 325 gebracht — auf die Zeit von 1779 bis 30. Juni 1870 zu reduciren; und auch die Reihenfolge der Stücke hat durch Ausscheidung von Weisse's Richard III. eine kleine Abänderung erfahren.

Ueber die Gründung des Mannheimer National-Theaters ist zu erinnern, dass bei Uebersiedelung des Kurfürsten Karl Theodor von Mannheim nach München, 1778, Dalberg den Auftrag erhielt, zum Ersatz der dem Hof nach München folgenden Marchand'schen Gesellschaft ein neues deutsches Schauspiel zu bilden; dass er darauf hin vorläufig mit Seyler einen Contract abschloss, demzufolge dieser einstweilen (October 1778 — September 1779) in Mannheim Vorstellungen gab, darunter von Shakespeare'schen Stücken *Hamlet* (1778 Novbr. 4 u. 7, 1779 März 9, mit Borchers als Hamlet und dessen Frau als Ophelia)*) und ***Macbeth*** (von Wagner, 1779 März

*) In den Berichten über die Marchand'sche Gesellschaft, 1777 — 1778, in Reichard's Theater-Journal (Stück XVI, S. 117 ff.) und in der Literatur- und Theaterzeitung (1779, S. 145 ff.) findet sich keine Spur, dass *Hamlet* schon von dieser in Mannheim gegeben worden sei, wie Herr Pichler annimmt. Dessenungeachtet hat diese Annahme viel für sich, da, wie Herr Pichler auf eine deshalb an ihn gerichtete Anfrage schreibt, weder der Theaterzettel vom 4. Novbr. 1778, noch die Kritik des Prof. Klein über diese Aufführung (im Pfälzischen *Museum*) etwas von „Zum ersten Male" sagt, letzterer vielmehr äussert: *„wir sahen* die ganze Vorstellung früher schon besser".

27 und Juni 22, mit Borchers als Macbeth und Frau Seyler als Lady Macbeth); dass dann aber, nach dem Eintreffen der für Mannheim engagirten Mitglieder des eingegangenen Hoftheaters zu Gotha, mit diesen (Iffland, Beil, Boek, Beck, Meyer, Backhaus, Frau Wallenstein und Frau Kummerfeld), dem Rest der Seyler'schen Gesellschaft (Frau Seyler, Toscani und Frau, Zuccarini, Frl. Baumann) und Brandes nebst Frau und Tochter, die Nationalbühne unter Dalberg's Direction und Seyler's Regie am 7. October 1779 eröffnet wurde.

Vom 7. October 1779 bis zum 30. Juni 1870
wurden nun gegeben:

1. **Hamlet**, von Schröder, 1779 Oct. 10. — 1835: 46 mal; nach Schlegel, 1838 Sept. 15. — 1870 April 8.: 27 mal.

Erste Besetzung. König: Brandes; Königin: Fr. Brandes; Hamlet: Boek; Oldenholm: Iffland; Ophelia: Fr. Toscani; Laertes: Zuccarini; Gustav: Beil; Güldenstern: Beck; Geist: Meyer.

Boek's Nachfolger als Hamlet waren zunächst: Beck, Gley, Zimmermann, Esslair 1807, später: F. Löwe 1820 und Andere; in der langen Reihe von Gästen spielten ihn: Schröder 1780, Bethmann 1805, L. Dessoir 1839, Em. Devrient 1840, Berndal 1857, Sonnenthal 1869.

Auf Fr. Toscani folgten als Ophelia: Frl. Ziegler, Frl. Withöft, Frl. Keilholz d. ä., Fr. Ritter u. A.; auf Iffland (1779—94) als Polonius: Beil, Gern, Vogel u. A.

Von Schröder's Gastspiel, 1780, das auch in Mannheim mit unbeschreiblichem Beifall aufgenommen wurde, heisst es in der Beurtheilung des Prof. Klein: „Hamlet kannte ein grosser Theil unseres Publikums erst durch Schröder, weil ihn die Schauspieler, die ihn vorher spielten, aller ihrer vortrefflichen Eigenschaften ungeachtet, selbst nicht kannten.*)

*) Und doch war ein Berichterstatter der Literatur- und Theaterzeitung (1778, S. 134) von Boek's Hamlet, als er ihn in Gotha am 30. Januar 1778 zum ersten Male gespielt hatte, so entzückt gewesen, dass er — damals! — meinte, „ausser Brockmann und Boek dürfte schwerlich noch ein Hamlet in Deutschland gefunden werden." Aber nach Devrient (Bd. II, S. 399) hatte Boek „manche gute Eigenschaft und eine glänzende Routine, jedoch künstlerische Grundsätze *sehr untergeordneter Art*". — Die oben angeführte Beurtheilung

2. König Lear, von Schröder, 1780 Juni 28. — 1839: 24 mal; nach Voss, eingerichtet von West, 1844 April 12. — 1869: 7 mal.

Lear wurde zum ersten Male von Schröder, als Gast, „zum Erstaunen gross", gegeben. Darauf hin wollte Dalberg das Stück in das Repertoir aufnehmen, der Ausschuss aber sprach die Befürchtung aus, dass nach Schröder Niemand von ihnen den Lear zu spielen wage. Nun (in seinem Bescheid vom 9. August 1781 — Koffka, S. 317) wünschte Dalberg — „um keinem von den Schauspielern, welche bei hiesigem Theater im gegründeten Besitz der Väterrollen stehen, ihrer Verdienste wegen zu nahe zu treten — den Lear von Herrn Meyer, Iffland und Beil in drei nach einander folgenden Monaten vorgestellt zu sehen"; wo dann „des Vorzugs im Spielen wegen" geloost werden sollte. Die drei Genannten erklärten „mit dem lebhaftesten Dank für dieses Zutrauen, alle ihre Kräfte aufbieten zu wollen, stolz darauf durch die Mängel ihrer Darstellung im Publikum Schröder's ganze Grösse zurückzurufen und seinen Triumph zu verherrlichen". Das Loos entschied für die Reihenfolge: Beil, Iffland, Meyer; Beil und Meyer verzichteten aber zu Gunsten Iffland's. So gelangte Lear 1784, neu einstudirt, mit Iffland zur Aufführung, der diese Rolle bis 1788 gab. Dalberg (in der Ausschusssitzung vom 7. Septbr. 1784 — Koffka, S. 372) erklärte seine über diese Rolle zu fällende Kritik durch „den allgemeinen Beifall von Seiten des Publikums entkräftet" und hatte statt ihrer nur einige Zweifel über kleine Einzelheiten der Darstellung beizufügen.

Später spielten den Lear: Beck 1798—1801, Thürnagel, Jerrmann u. A., und als Gäste: Iffland 1812, Esslair 1818, '20 und '27, Paulmann 1831, Lehfeld 1863. — Cordelia wurde bei der ersten Aufführung von Fr. Toscani, nach ihr von Frl. Withöft, Frl. Nicola u. A., auch von Sophie Müller*) gegeben; der Narr zuerst von Iffland, dann von Beck, Vogel u. A.

Klein's steht übrigens auch in der Lit.- u. Th.-Ztg. 1780, S. 619 ff., abgedruckt, wie dort angegeben, aus dem 8. Hefte der Rheinischen Beiträge zur Gelehrsamkeit.

*) „Das schönste Talent liebenswürdig sanfter und inniger Weiblichkeit", das *sich in Mannheim* „zu der Wunderblüthe entfaltete, welche 1823 das Wiener *Burgtheater* schmücken sollte". Devrient, Bd. IV., S. 62, 85.

Die bezähmte Widerspenstige, nach Schink („Die Widerbellerin"), 1781 April 29. — 1798: 24 mal; (Franziska: Fr. Toscani, Frl. Withöft; Gasner: Boek, Meyer).

Nach Holbein („Liebe kann Alles"), 1827 Januar 7. — 1857: 19 mal; (Franziska: Frl. Kinkel, Fr. Mewius u. A., und als Gast: Fr. Haitzinger 1832; Obrist Kraft: Unzelmann, Hansen u. A.).

Nach Deinhardstein, 1858 Aug. 11. — 1870 Febr. 11: 9 mal; (Katharina: Frl. Rautenberg, Ellen Franz u. A., und als Gäste: Frl. Fuhr 1858, Frl. Gossmann 1865; Petruchio: Müller, Simon u. A., und als Gast: Locher 1858).

Ueber Schink's und Holbein's Bearbeitungen s. Genée, S. 267 und 309. — Sehr gerühmt wurde die Darstellung der Frl. Withöft als Franziska.*)

Der Kaufmann von Venedig, einger. von Dalberg in 4 Acten, 1783 Decbr. 7. — 1785: 4 mal.

(Erste Besetzung. Antonio: Boek; Bassanio: Beck; Graziano: Beil; Shylock: Iffland; Jessika: Frl. Baumann; Porzia: Fr. Rennschüb; Nerissa: Fr. Wallenstein.)

Nach Schlegel, 1824 Octbr. 24 — 1869: 23 mal. (Shylock: Thürnagel, Döring, Jerrmann, Kläger u. A., und als Gäste: Demmer 1833, Döring 1839 und '60, u. A.)

Iffland's Urtheil über das ihm zur Prüfung gegebene Stück (Ausschusssitzung vom 15. Octbr. 1783 — Koffka, S. 351) lautet:

„Von meiner Meinung kann nur in Ansehung der Wirkung die Rede sein. Allerdings scheint mir diese unfehlbar. Nur müssen die Schauspieler besondere Lust haben, die Rollen zu liefern, wie sie gedacht sind. Shakespeare stattet die kleinste

---

*) S. „Annalen des Theaters", Berlin, 1795, XV. S. 52, über eine spätere [Wie]derholung der Widerbellerin (1794 Decbr. 18.): „Auch in jenen Scenen, wo [Fra]nziska ihrer bösen Laune den Zügel schiessen lässt, überschreitet Dlle. Wit[höft] die Grenze nicht; sie ist ein böses Weib, aber doch kein weiblicher [Dra]che." — In Meyer's Spiel, als Gasner „war Lebhaftigkeit und Laune"; aber [er] würde vielleicht noch mehr Wirkung gemacht haben, wenn er in den [Stel]len, wo er allein ist, und also nicht nöthig hat sich zu verstellen, den Ab[stan]d zwischen seiner angenommenen Rolle und dem wahren Hauptmann [ne]hmer mehr bezeichnet hätte". Iffland in der Rolle des Dr. Margot war [sel]bst Schöpfer und machte sie durch originelle komische Laune wichtig; so [sehr] seine Darstellung Karikatur schien, so war doch jeder einzelne Zug aus [der] Natur genommen, und aus solchen einzelnen Zügen setzte Herr Iffland [ein] *Ganzes zusammen, das* seiner Kunst Ehre machte".

Rolle mit deutlichen Charakterzügen aus; wenn diese blo[illegible] recitirt werden — so sind der Wirkung grosse Schwierigkeite[illegible] in den Weg gelegt. Bassanio scheint ein Skelett zu sein, de[illegible] der Schauspieler Körper und Leben geben muss. Grazia[illegible] und Nerissa haben feine Grenzen, sogar ihr Spass kann Wide[illegible]willen erregen. Lanzelot, wenn er nicht mit Eigenheit gegeben wird, ist fast unverständlich. Tubal bedarf einer genauen Haltung, viele Grade unter dem Shylock. Das Ganze erfordert, dass der Senat von Venedig mit aller Angemessenheit erscheine, sonst verliert die Haupthandlung das Interesse, welches sie durch Würde dieser Versammlung erhält. Da der letzte Act bloss die Entwickelung der Verkleidung und die Wiedergabe der Ringe enthält, so liegt es, da man wegen des Shylock und Antonio schon befriedigt ist, allein an der Art, womit Porzia und Nerissa die Ringe gleich anfangs übergeben, um darauf am Ende hinlänglich aufmerksam zu sein — wie sie zurückgegeben werden. Die Decoration des letzten Actes bedarf einiger Pracht und Ungewöhnlichkeit, wenn sie nicht die Wirkungslosigkeit einer gewöhnlichen Theater-Illumination haben soll."

Dem entspricht die Schilderung von Iffland's „Shylock" seitens der Kritik:

„Eine durchweg vortreffliche und glänzende Darstellung. Nicht allein wieder die höchste Trefflichkeit in Ausführung aller kleinen Nüancen der Rolle, in Benutzung jedes Momentes, wo nur irgend etwas Bedeutendes angebracht werden konnte; eine Kunst, worin Hr. Iffland ein so unübertrefflicher Meister ist; das Trippeln, im Kreise Herumdrehen, wenn er innerlich beunruhigt war, das windschiefe Kompliment, das Zerknittern der Mütze im 4. Act, als der weise Daniel den so unfreundlichen Spruch gethan, der heisere Ton der Stimme, von Angst und Wuth gepresst, als er aus dem Saale geht, worin ihm so übel mitgespielt worden und der Listige so sehr überlistet ist; nicht allein alles dieses war unübertrefflich, sondern auch die ganze Rolle so aus einem Stücke aufgegriffen und gefasst, so wahr und so kunstvoll dargestellt, dass ein allgemeiner rauschender Beifall mit Recht dem berühmten Künstler zu Theil ward. Als vorzüglich erwähnen wir noch die Scene, wo er, als einen Scherz und Spass, unterbrochen von einem widrigen Gelächter und immer stockend, die Klausel des Schuldscheins vorbringt und die ganze Sache als eine leichte Ergötzlichkeit, die er sich nur durch das Niederschreiben machen will, betrachtet. In der Scene mit seinem Glaubensgenossen Tubal war er ganz Jude, alles Aeussere, was er noch in den anderen Scenen beobachtete, war hier verbannt und vernachlässigt, er liess sich und seinen Charakter ganz gehen, seiner jüdischen Seele ein ordentliches Fest bereitend. Der Versbau des Originals war zwar gestört und in Prosa aufgelöst, aber dieser Auflösung verdanken

wir so viele humoristische Scherze, so viel ächt jüdische Worte und Wendungen, dass wir darüber keineswegs rechten mögen, sondern mit Freuden bekennen, dass auch wir von der allgemeinen Lust mit fortgezogen wurden und die neue Gestalt des Shylock ganz behaglich und angenehm fanden."

Dalberg in seiner Beurtheilung der Aufführung (Ausschusssitzung vom 17. December 1783 — Koffka, S. 354) spricht sich vorzüglich lobend darüber aus, dass Iffland die Rolle des Shylock nicht, wie Schröder und Reineke, in einem fast unmerklichen jüdischen Accent, sondern „ganz im jüdischen Ton" gespielt und damit „dem Stück sehr gut gethan, Leben in das Ganze gebracht" habe. Auch Frl. Baumann als Jessika sei „ganz Jüdin" gewesen und habe grossen Beifall gefunden.

5. **Julius Cæsar**, nach Wieland, bearb. von Dalberg, in sechs Acten, Musik von Fränzl, 1785 April 24. — 1790: 10 mal.

(Erste Besetzung. Cæsar: Beck; Antonius: Beil; Brutus: Boek; Cassius: Iffland; Calpurnia: Frl. Withöft; Portia: Fr. Rennschüb.)

Nach Schlegel, 1811 Jan. 28. — 1861 (von 1844 Aug. 25. an mit der Musik von Seyfried): 11 mal. (Brutus: Esslair, Mayer, Pfeiffer u. A.; Cassius: Müller, Thürnagel, Werle u. A.).

Ueber Dalberg's Bearbeitung, in der die Rolle der Portia durch Einschaltung einer Scene aus Coriolan erweitert war, s. Genée, S. 278 ff. — „Julius Cæsar, von den Künstlern mit allem Eifer und Fleiss dargestellt" — sagt Koffka, S. 150 — „von der Intendanz mit beträchtlichem Aufwand und möglichster historischer Treue in den Decorationen und Costümen ausgestattet, hatte sich eines glänzenden Erfolges zu erfreuen. Karl Theodor, welcher nach dreijähriger Abwesenheit in diesem Sommer wieder nach Mannheim kam, bezeichnete die Vorstellung des Trauerspiels als seine Lieblingsvorstellung: er sah sie dreimal hintereinander".*)

Macbeth, nach Wagner, eingerichtet von Dalberg, Musik von Fränzl, 1788 Juni 1. — 1789: 4 mal.

*) Vergl. „Ephemeriden der Literatur und des Theaters", Berlin, 1785, I. 362, wo die ganze Vorstellung als vortrefflich gelobt wird, besonders auch e Volksscenen, die herrliche Anordnung der Aufzüge, Märsche und dergl. — ie Besetzung der Frauenrollen (statt der, nach Koffka gegebenen umgekehrten) nd die Anzahl der Aufführungen bis 1790 (10, wie Koffka richtig hat, statt 9) ier von *Herrn Pichler berichtigt*.

(Erste Besetzung. Duncan: Iffland; Macbeth: Boek; Banquo: Beil; Macduff: Beck; Lady Macbeth: Fr. Rennschüb; Lady Macduff: Frl. Beck.)

Nach Schiller, 1806 April 7. — 1851: 13 mal.

Mit theilweiser Benutzung von Ed. Devrient's Einrichtung, Musik von Hetsch, 1857 Febr. 6.: 1 mal.

Nach Schiller und Schlegel-Tieck, eingerichtet vom Oberregisseur Wolff, 1859 Septbr. 23. — 1867: 4 mal.

(Macbeth: Prandt, Brand, Braunhofer u. A.; Lady Macbeth: Fr. Ritter, Frl. L. Beck, Fr. Lange u. A.)

Ausserdem wurden ausgewählte Scenen des Macbeth in englischer Sprache gespielt: 1852 von Ira Aldridge, 1866 von Mrs. Key-Blunt.

Trierweiler in seiner „Mannheimer Schaubühne"*) sagt über die erste Vorstellung: „Die Aufführung des Stückes im Ganzen war äusserst schön. Die Decorationen prächtig; sie passten zu dem Geiste des Stückes; besonders ist die Decoration, wo die Hexen erscheinen, herrlich; sie macht der Kenntniss und Kunst des Herrn Quaglio d. j. Ehre. Nichts fehlte dem Pompe, dem Feierlichen und Abenteuerlichen das in diesem Stücke durchaus herrscht. Herr Boek spielte die Rolle des Macbeth mit Anstand; seine Geberden, sein Pantomime waren schön und richtig. Madame Rennschü als Lady Macbeth traf den Charakter und führte ihn richti aus; sehr wahr spielte sie die Stelle, wo sie den ermordete Duncan zu sehen glaubt und die Lampe ergreift, um ih in sein Zimmer zu führen.**) Herr Beck spielte den Ma duff mit Anstrengung, Wahrheit und innigem Gefühl. He Beil als Banquo verdiente Beifall; vortrefflich war sein Miener spiel, als er als Geist an der Tafel erschien, — sein starre auf Macbeth gerichtetes Auge erregte Schauer. Mlle. Wi höft, Md. Müller und Md. Beck als die drei Hexen spielte äusserst schön; ihr Costüm, ihr Benehmen, ihre Sprac waren ganz nach dem Geiste jener finstern Zeiten gerichte Allein trotz alledem wollte das Stück nicht so ganz ge fallen."

*) Ganz ebenso in den „Annalen des Theaters", 1788, II, S. 77.

**) Genée, S. 284, sagt, auch bei dieser Bearbeitung habe Dalberg Mancherlei hineingedichtet. Vielleicht bezieht sich Obiges auf einen solchen Zusatz.

Timon von Athen, bearb. von Dalberg, 1789 März 22. und April 2.: 2 mal. (Timon: Boek; Alcibiades: Beck; Apemantus: Iffland; Flavius: Beil; Timandra: Fr. Ritter.)

Das Stück missfiel. Dalberg (in der letzten Ausschusssitzung vom 3. Mai 1789 — Koffka, S. 412 ff.) schob die Schuld hauptsächlich auf Boek's und Beil's falsches Spiel; nur Iffland's und Beck's Fleisse sei es zu verdanken, dass diese Vorstellung dem Zuschauer einigermassen „erträglich wurde". „Durch die Erscheinung des Timon von Athen", schliesst er, „hat unsere Bühne, im Ganzen genommen, nichts gewonnen, — ich behaupte sogar verloren".

Coriolan, bearbeitet von Dalberg, 1791 März 20.: 1 mal. (Coriolan: Boek; Virgilia: Fr. Ritter; Volumnia: Fr. Rennschüb; Menenius: Beil; Brutus: Iffland; Aufidius: Beck.)

Nach Schlegel bearbeitet von Ed. Devrient, mit der Ouvertüre von Beethoven, 1859 April 3. — 1866: 5 mal. (Coriolan: Deetz, Roll, Kökert, Simon; Menenius: Guttmann, Jacobi; Volumnia: Frl. Widmann, Frl. Huber.)

Dass Dalberg schon in seiner Bearbeitung des Cæsar Stellen aus der Rolle der Volumnia angebracht hatte, die er nun zurücknehmen musste, konnte nicht günstig für Coriolan wirken.*) Er hatte, wie es scheint, gar keinen Erfolg. „Werden wir uns wundern" — sagt Koffka, S. 194 — „wenn Dalberg damit seine Bemühungen, Shakespeare auf dem Repertoir heimisch zu machen, schloss? Obendrein, da die immer aufgeregteren Zeiten die für die Würdigung und den Genuss eines Kunstwerkes nothwendige Ruhe und Anschaulichkeit nicht aufkommen liessen".

Viel Lärmen um Nichts, bearb. von Beck („Die Quälgeister"), 1792 Octbr. 18. — 1841: 32 mal.

(Erste Besetzung: Der Prinz: Boek; von Strahl: Meyer; von Linden: Beck; Emilie: Fr. Ritter; Isabelle: Frl. Withöft; Dupperig: Iffland.)

Nach Schlegel-Tieck, 1847 April 9. und 26.: 2 mal.

Nach Holtei, Musik von Hetsch, 1857 Decbr. 4. — 1868: 10 mal.

---

*) S. „Annalen des Theaters", 1791, VIII. S. 61, wo dieser Grund besongeltend gemacht wird. Von Boek (verdruckt: Beck) heisst es, er habe als olan gefallen, die Rolle aber zu sanft gespielt. Als vortrefflich gespielt len alle Volksscenen gerühmt.

(Benedict: Bauer, C. Müller u. A.: Beatrice: Frl. E. Heusser, Frl. Widmann u. A.; Holzapfel: Hausmann, Pichler.)

Ueber Beck's Quälgeister s. Genée, S. 287. — Beck erhielt für seine Bearbeitung von Dalberg ein Honorar von 110 Gulden angewiesen. Das Stück gefiel „ausnehmend", vorzüglich „das in hohem Grade vortreffliche feine und leichte Spiel der Demoiselle Withöft und das äusserst komische des Herrn Iffland".*)

10. **Othello,** nach Ludw. Schubart,**) in 4 Acten, 1809 Febr. 26. und Novbr. 26.: 2 mal. (Othello: Esslair; Desdemona: Frl. Demmer; Jago: Kaibel.)

Nach Voss, 1845 Mai 13. — 1847: 4 mal.

Nach Schlegel-Tieck, 1858 Februar 5. — 1870 März 18.: 7 mal. (Othello: Pfeiffer, Deetz, Roll u. A., und als Gast: L. Dessoir 1847; Desdemona: Frl. Pichler, Frl. E. Heusser, Frl. Widmann u. A.; Jago: Kühn, Kläger, Guttmann, Jacobi, und als Gast: Possart 1868.)

Ausserdem gab Ira Aldridga 1852 Octb. 13. u. 18. ausgewählte Scenen des Othello.

Esslair (1807—1812 Mitglied der Mannheimer Bühne) gab den Othello „mit einer Gluth und Leidenschaft, welche allgemein bezaubernd hinriss".

11. **Romeo und Julie,** nach Schlegel, bearbeitet von West, 1821 Novbr. 25.: 1 mal. (Romeo: F. Löwe; Julie: Frl. Sophie Müller; Mercutio: Thürnagel; Lorenzo: Blumauer.)

Neu eingerichtet nach Schlegel, 1837 Jan. 17.—1868: 18 mal. (Romeo: Braunhofer, Werner, Günther u. A.; Julie: Frl. Vernier, Frl. E. Heusser, Frl. Grahn u. A., und als Gäste: Marie Seebach 1855, Lina Fuhr 1857.)

---

*) S. „Annalen des Theaters", 1793, XII, S. 44: Frl. Withöft als Isabelle „erschien heute abermals als Deutschlands erste Künstlerin in diesem Fache; sie riss hin; Witz, Muthwille, beissenden Scherz, heitere Laune — alle diese Züge setzte sie mit bewundernswürdiger Delicatesse und dem feinsten Geschmacke auseinander". Iffland als Dupperig „übertraf alle Erwartung; Anzug, Benehmen, Sprache, Ton, Gesicht, — alles war übereinstimmend, die Darstellung der höchsten Karikatur zu vollenden". — Und bei einer Wiederholung des Stückes (1794 Juni 20.) hält es derselbe Berichterstatter für seine Pflicht, das „geistvolle, durchaus nüancirte, mit unbeschreiblicher Feinheit den schönen Uebergang von Neckerei zur Liebe bezeichnende Spiel" der Frl. Withöft, und Iffland's „zur Bewunderung hinreissende Originalität und Deutlichkeit des *Spieles*" nochmals zu preisen. („Ann. d. Th.", 1794, XIV, S. 37.)

**) S. Genée, S. 299.

Da seit dem Abgange Esslair's (1812) die Tragödien Shakespeare's, bis auf vereinzelte Aufführungen von Hamlet und Macbeth, fast gänzlich vom Repertoir verschwunden waren, so wurde das neue Werk 1821 von der Kritik (von Erlach in der „Charis") sehr dankbar begrüsst. Aber „die Darstellung befriedigte nicht"; nur Thürnagel, Blumauer und Löwe waren zu loben, „hingegen genügten die übrigen Darsteller (auch Sophie Müller?) den bescheidensten Ansprüchen kaum". — So wurde Romeo und Julie damals nicht wiederholt und erschien erst 16 Jahre später wieder auf der Bühne.

Gotter's „Romeo und Julie", mit Musik von Benda, wurde in Mannheim 1785 Februar 5. zum ersten Male aufgeführt (Capulet: Boek; Lorenzo: Iffland) und bis 1804 14 mal gegeben.

önig Heinrich IV., I. Th., nach Benda, 1834 Jan. 14. — 1859: 6 mal.

Nach Schlegel, einger. von Wolff, 1865 Jan. 20. — 1867: 3 mal.

(König: Döring, Guttmann, Jacobi; Falstaff: Kühn, Henkel, Mejo, und als Gäste: Demmer 1834, Döring 1859.)

e lustigen Weiber von Windsor, nach Schlegel-Tieck, 1846 Octbr. 9. — 1847 Juli 5: 3 mal. (Falstaff: Kläger.)

Lange vor Mosenthal's Opernbearbeitung (mit Nicolai's Musik, in Mannheim seit 1852 Jan. 18.) lieferte ein Herr Römer eine Umwandlung des Stücks zu einer Oper, in Musik gesetzt vom Mannheimer Kapellmeister Peter Ritter und hier 1794 Novbr. 4. aufgeführt (Louise: Frl. Jagemann), aber nicht wiederholt.*)

'as ihr wollt, nach Deinhardstein, („Viola") 1846 Decbr. 18. — 1864: 16 mal.

Nach Schlegel, eingerichtet von Ed. Devrient, Musik von Stör, 1867 Novbr. 1. — 1868: 3 mal.

(Viola: Frl. E. Heusser, Frl. Birch, Frl. Schäfer, Fr. Jacobi-Bussler; Malvolio: Kläger, Henkel, Guttmann, Jacobi.)

'ie es euch gefällt, nach Schlegel, einger. v. Düringer („Die Verbannten") in 4 Acten, 1848 August 7. — 1849 Octbr. 29: 3 mal.

Es könnte dies vielleicht das von Genée, S. 289, namenlos aufgeführte, ı Leipzig gedruckt erschienene Singspiel sein.

Nach Schlegel, mit theilweiser Benutzung der Einrichtung von Jenke, in 3 Acten, 1862 Octbr. 10. — 1870 März 14.: 6 mal. (Rosalinde: Frl. E. Heusser, Frl. Höffert, Frl. Schäfer, Fr. Jacobi-Bussler.)

16. **Der Sommernachtstraum**, nach Schlegel, einger. von Tieck, Musik von Mendelssohn, 1849 März 31. — 1869: 14 mal. (Puck: Frl. P. Heusser, Frl. Rautenberg u. A., und als Gast Fr. Hettstedt 1858; Zettel: Kläger, Pichler.)

17. **Die Comödie der Irrungen**, von Holtei, 1860 März 16. — 1868: 5 mal. (Antipholus v. Eph.: Deetz, Eichrodt; Ant. v. Syr.: Günther, Richelsen; Dromio v. Eph.: Pichler; Dromio v. Syr.: Mejo.)

18. **Ein Wintermärchen**, von Dingelstedt, Musik von Flotow, 1862 Febr. 7. — 1868: 10 mal. (Hermione: Frl. Schäfer, Fr. Wohlstadt, Frl. Veneta, Frl. Brand.)

19. **König Richard III.**, nach Schlegel, eingerichtet von Wolff, 1863 Decbr. 13. — 1869: 4 mal. (Richard: Guttmann, Jacobi, und als Gast: Jaffée 1869.)

Weisse's Richard III. wurde von 1779 Novbr. 18. — 1786 Novbr. 28. 4 mal aufgeführt, mit Boek als Richard, der in dieser Rolle ganz besonders gerühmt wird; selbst Dalberg stellte dieselbe über seinen Hamlet. Und von Beck als Tyrrel rühmte Dalberg die „grosse Wirkung“, die seine „mit so vieler Kunst, Natur, Leben und Feuer verbundene Declamation“ hervorgebracht habe. Die Ausstattung des Stückes war, nach Trierweiler's Kritik, nicht besonders sorgfältig.

20. **König Johann**, nach Schlegel, einger. von Ed. Devrient, 1864 Jan. 22. — 1865 Novbr. 3.: 4 mal. (Johann: Guttmann, Jacobi; Bastard: Simon; Constanze: Frl. Schäfer, Fr. Wohlstadt.)

21. **König Richard II.**, nach Schlegel, mit theilweiser Benutzung der Einrichtung von Ed. Devrient, 1864 Novbr. 25. — 1869: 5 mal. (Richard: Jacobi; Königin: Fr. Wohlstadt, Fr. Jacobi-Bussler; Heinrich: Simon, Hanisch.)*)

---

*) Da, wie Herr Pichler brieflich bestätigt, Richard II. in früheren Zeiten nicht in Mannheim zur Aufführung gelangt ist — auch nicht in der Bearbeitung von Gemmingen, gedruckt Mannheim 1782 —, so muss es in Genée's Angabe (S. 272), dass 1779 — 81 dort Hamlet, Lear und Richard II. aufgeführt worden seien, wohl heissen „Richard III.“ (von Weisse). — **Jedenfalls ist daselbst** *Schink's* Widerbellerin hinzuzufügen.

2. **König Heinrich IV., 2. Th.**, einger. von Wolff, 1866 Jan. 26. und 1867 März 15.: 2 mal. (König: Jacobi; Prinz Heinrich: L'Hamée; Falstaff: Mejo; Schaal: Pichler.)

3. **König Heinrich V.**, von Dingelstedt, 1866 Febr. 23. und 1867 März 22: 2 mal. (König Heinrich: L'Hamée.)

4. **König Heinrich VI., 1. Th.** (nach Shakespeare's 2. Th.), von Dingelstedt, 1866 März 20. und 1867 März 27.: 2 mal. (Heinrich VI.: L'Hamée; Margarethe: Fr. Wohlstadt; Eleonore: Frl. Ellen Franz; Warwick: Simon; Winchester: Jacobi.)

5. **König Heinrich VI., 2. Th.** (nach Shakespeare's 3. Th.), von Dingelstedt, 1866 April 13. und 1867 März 29.: 2 mal. (Heinrich VI., Margarethe, Warwick: wie vorstehend; Richard: Jacobi; Lady Grey: Frl. Ellen Franz.)

6. **Cymbelin**, bearb. von Lindner, 1866 Octbr. 12. u. Decbr. 21.: 2 mal. (Imogen: Frl. Ellen Franz; Posthumus: Simon.)

Schon Dalberg fasste das Stück (in der 1782 in Wien erschienenen Bearbeitung — s. Genée, S. 268) in's Auge, legte es aber einstweilen bei Seite, um das Publikum zuvor mit Shakespeare's wirksameren Tragödien vertraut zu machen. Beck's Beurtheilung (in der Ausschusssitzung vom 28. März 1783 — nicht bei Koffka) fand in demselben „meist nur Skizzen", wenn es ihm auch „immer der Vorstellung würdig zu sein" schien.

27. **Der Sturm**, von Dingelstedt, Musik von Taubert, 1868 Febr. 5. — 1870 März 28.: 5 mal. (Prospero: C. Müller; Miranda: Fr. Jacobi-Bussler; Ferdinand: Richelsen, Herzfeld; Caliban: Jacobi; Ariel: Frl. Kläger.)

Gotter's 1797 erschienenes Singspiel „Die Geisterinsel" wurde in Mannheim, mit der Musik von Zumsteeg, erst 1817 Jan. 28. aufgeführt und nicht wiederholt.

Ausser diesen 27 Shakespeare'schen Stücken (zu denen 1872 Octbr. 18. „Mass für Mass" von Frhr. Vincke hinzukam) wurden in Mannheim noch, als entfernter hierher gehörig, aufgeführt:

„Cleopatra", ein Duodrama (nach Scenen aus Antonius und Cleopatra) von Neumann, mit Musik von Danzy,*) 1780 Jan. 30. — Decbr. 3.: 4 mal.

*) Wenn dieses Stück — von dem allerdings auch die Literatur- u. Theater-Zeitung, 1780, S. 533, sagt, es sei „aus Antonius und Cleopatra von Shakespeare gezogen" — dem in derselben Zeitung, 1779, S. 753 ff. mitgetheilten, in Berlin gegebenen Duodrama „Antonius und Cleopatra" von D'Arien ähnlich war, so hatte Genée allen Grund, es in seinem Werke über Shakespeare'sche Dramen nicht zu erwähnen.

„Gerechtigkeit und Rache", Schauspiel (auf die Hauptidee in „Mass für Mass" gegründet) von Brömel,*) 1785 Septbr. 4. — *1818:* 19 mal.

Nach der Zahl der stattgefundenen Aufführungen ordnen sich die Stücke wie folgt: Hamlet 73, Widerspenstige 52, Viel Lärm 44, Lear 31, Kaufmann von Venedig 27, Macbeth 22, Cæsar 20, Romeo und Julie 19, Was ihr wollt 19, Sommernachtstraum 14, Othello 13, Wintermärchen 10, Heinrich IV. 1. Th. 9, Wie es euch gefällt 9, Coriolan 6, Irrungen 5, Richard II. 5, Sturm 5, Richard III. 4, König Johann 4, Lustige Weiber 3, Timon 2, Heinrich IV. 2. Th. 2, Heinrich V. 2, Heinrich VI. 1. Th. u. 2. Th. 2, Cymbelin 2.

Die Königsdramen wurden in chronologischer Reihenfolge aufgeführt 1865 Decbr. 15. — 1866 April 15. und ebenso 1867 März 8. — April 5. (wie auch später nochmals 1872 Febr. 16. — März 15.).

Ein Cyclus Shakespeare'scher Lustspiele (Sommernachtstraum, Irrungen, Widerspenstige, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Viel Lärm, Wintermärchen, Sturm) fand 1868 Decbr. 6. — 23. statt.

*) S. Genée, S. 271.

Statistischer Ueberblick über die Shakespeare-Aufführungen deutscher Bühnen vom 1. Juli 1872 bis 30. Juni 1873.

Da die Fortsetzung der in Bd. VIII. begonnenen ausführlichen atistik den Raum des Jahrbuches nicht allzusehr in Anspruch hmen und deshalb bis dahin verspart bleiben soll, wo wieder Mitɔilungen über mehrere Jahre zusammengestellt werden können, so ɔgen über die Shakespeare-Aufführungen des letztverflossenen eaterjahres vorläufig folgende kürzere, mehr summarische Angaben nügen.

Die 28 Bühnen, von welchen diesmal zu berichten ist, gaben der Zeit vom 1. Juli 1872 bis 30. Juni 1873:

tenburg: Wintermärchen (Dingelstedt) — Romeo und Julie — Widerspenstige (Deinhardstein) — Lear (West) — zus. 4 Auff.

ɩgsburg: Othello, 2 — Wintermärchen (Dingelstedt) — Hamlet (Oechelhäuser) — Kauf. v. V. — zus. 5 Auff.

ɔrlin, Königl. Schauspiele: Lear, 3 — Othello, 2 — Kaufm. v. V., 4 — Romeo und Julie, 5 — Viel Lärm, 3 — Richard II. (Oechelhäuser, neu einst. 28. Decbr. 1872), 5 — Heinrich IV., 1. Th. (Oechelhäuser, neu einst. 8. Febr. 1873), 4 — Widerspenstige — Heinrich IV., 2. Th. (Oechelhäuser, neu einst. 25. März 1873), 2 — Heinrich V. (Oechelhäuser, z. e. M. 19. April 1873), 2 — Heinrich VI. (Oechelhäuser, z. e. M. 28. Mai 1873) — Richard III. (Oechelhäuser, neu einst. 11. Juni 1873) — zus. 33 Auff.

ɔrlin, National-Theater: Viel Lärm (Holtei), 8 — Romeo und Julie, 3 — Kaufm. v. V., 2 — Was ihr wollt, 5 — Othello, 3 —

Lear — Hamlet, 5 — Widerspenstige (Deinhardstein), 3 — Jul. Cæsar — Wintermärchen (Stahr und Mosen), 3 — Richard III., 2 — zus. 36 Auff.

(Darunter 16 mit Gastspielen: Lehfeld, 7 mal, als Shylock, Othello, Lear, Richard III.; Frl. v. Vestvali, 6 mal, als Romeo, Hamlet, Petruchio.)

Braunschweig: Wintermärchen (Dingelstedt), 2 — Romeo und Julie, 2 — Was ihr wollt — Hamlet — zus. 6 Auff.

Cassel: Hamlet — Irrungen (Holtei), 2 — Kaufm. v. V., 3 — Romeo und Julie — Viel Lärm (Holtei), 2 — Richard III. — Sommernachtstraum, 2 — Othello — Wintermärchen (Dingelstedt), 2 — Lear (West) — Coriolanus (Ed. Devrient) — Macbeth (n. Schlegel-Tieck) — zus. 18 Auff.

Danzig: Hamlet, 2 — Romeo und Julie (Goethe), 2 — Richard III, (Dingelstedt) — Lear — Macbeth (Dingelstedt) — Kaufm. v. V., — Othello — zus. 9 Auff. .

(Sämmtlich mit Gastspielen: Frl. v. Vestvali, 4 mal, als Hamlet, Romeo; Lehfeld, 5 mal, als Richard, Lear, Macbeth, Shylock, Othello).

Dessau: Kaufm. v. V. — Richard III. (Dingelstedt-Haase, z. e. M. 29. Decbr. 1872) — Lear (Oechelhäuser, neu einst. 17. Jan. 1873) — Othello — Romeo und Julie (Tetzlaff, neu einst. 20. April 1873) — zus. 5 Auff.

Detmold und Pyrmont: Widerspenstige (Deinhardstein) — Hamlet — zus. 2 Auff.

Dresden: Hamlet, 2 — Othello, 3 — Viel Lärm (Holtei), 2 — Wintermärchen (Dingelstedt), 3 — Coriolanus (Gutzkow) — Romeo und Julie (Ed. Devrient) — Was ihr wollt (Quanter) — Widerspenstige (Deinhardstein) — zus. 14 Auff.

Frankfurt a. M.: Widerspenstige (Deinhardstein), 3 — Richard III. — Romeo und Julie, 3 — Lear, 2 — Sommernachtstraum, 3 — Was ihr wollt (Deinhardstein), 4 — zus. 16 Auff.

Freiburg i. Br.: Othello — Was ihr wollt (Deinhardstein) — König Johann (Wehl, neu einst. 6 Febr. 1873) — zus. 3 Auff.

Hamburg, Thalia-Theater: Viel Lärm (Holtei), 2 — Hamlet — Romeo und Julie, 4 Irrungen (Holtei), 3 — Wintermärchen (Dingelstedt), 2 — Was ihr wollt (Deinhardstein), 2 — Kaufm. v. V., 2 — zus. 16 Auff.

Hannover: Was ihr wollt, 4 — Widerspenstige (Deinhardstein), 2 — Viel Lärm (Holtei), 2 — Heinrich IV., 2 — Macbeth (Schiller) — *Kaufm.* v. V., 2 — Sommernachtstraum, 3, — zus. 16 Auff.

Karlsruhe: Viel Lärm (Ed. Devrient), 3 — König Johann (Ed. Devrient) — Hamlet — Widerspenstige — zus. 6 Auff.

Königsberg: Widerspenstige (Deinhardstein) — Viel Lärm (Holtei) — zus. 2 Auff.

Leipzig (neues und altes Theater): Cymbelin (Wolzogen, z. e. M. 25. Juli 1872), 5 — Sommernachtstraum, 2 — Kaufm. v. V. (Haase) 2 — Widerspenstige (Deinhardstein), 4 — Othello — Richard III. (Dingelstedt - Haase, neu einst. 3. März 1873), 4 — Hamlet — Romeo und Julie (Ed. Devrient) — Viel Lärm (Holtei) — zus. 21 Auff.

Mannheim: Mass für Mass (Vincke, z. e. M. 18. Oct. 1872), 2 — Viel Lärm (Holtei) — Irrungen (Holtei) — Wintermärchen (Dingelstedt) — Widerspenstige (Deinhardstein) — zus. 6 Auff.

Meiningen: Viel Lärm, 3 — Was ihr wollt,*) 4 — Widerspenstige (Deinhardstein), 3 — Hamlet — Macbeth, 2 — Othello (West) — Kaufm. v. V., 3 — Sommernachtstraum — Romeo und Julie, 2 — zus. 20 Auff.

München (Hoftheater und Residenztheater): Jul. Cæsar (Laube) — Othello (West), 2 — Sommernachtstraum, 4 — Kaufm. v. V., 3 — Widerspenstige (Deinhardstein), 3 — Irrungen (Holtei) — Wie es euch gefällt (Jenke), 2 — zus. 16 Auff.

Oldenburg: König Johann (Immermann), 2 — Romeo und Julie (nach Wehl) — Lear (Oechelhäuser, neu einst.) 2 — Mass für Mass (Vincke, z. e. M.), 2 — Was ihr wollt (Quanter) — Wintermärchen (Dingelstedt) — Sommernachtstraum (Oechelhäuser, neu einst.) — zus. 10 Auff.

Riga: Hamlet, 2 — Wintermärchen (Dingelstedt), 3 — Othello, 2 — Widerspenstige (Deinhardstein) — Romeo und Julie, 2 — zus. 10 Auff.

Schwerin: Cymbelin (Wolzogen, z. e. M. 18. Oct. 1872), 2 — Romeo und Julie, 2 — Mass für Mass (Vincke, z. e. M. 4. Decbr. 1872), 2 — Sommernachtstraum, 2 — zus. 8 Auff.

Stuttgart: Romeo und Julie (Wehl), 2 — Irrungen (Wehl), 2 — Hamlet (nach Immermann) — Lear (Wehl, neu einst. 16. April 1873) — Heinrich IV. (beide Theile zusammengezogen, neu einst.

---

*) Ueber diese Meininger Aufführungen von Was ihr wollt in einer Bearbeitung, nach der das ganze Stück, mit Ausnahme von 2 Scenen, auf demselben Schauplatze, einem von Gebäuden umgebenen Garten, spielt — s. Neue Zeit (Wochenschrift für Theater, Kunst und Literatur) 1873, Nr. 26. — Ebenda 1872, Nr. 42 und 1873, Nr. 39 finden sich auch Berichte über die ersten Aufführungen des *Cymbelin* von Wolzogen und Vincke in Leipzig und Weimar.

23. April 1873) — Widerspenstige (Wehl) — Viel Lärm (Holtei) — zus. 9 Auff.

Weimar: Viel Lärm (Holtei) — Sommernachtstraum (Oechelhäuser, neu einst. 27. Febr. 1873), 2 — Hamlet (Otto Devrient, neu einst. 13. April 1873), 2 — Cymbelin (Vincke, z. e. M. 23. April 1873) — Othello (Dingelstedt) — zus. 7 Auff.

Wien, Hofburg-Theater: Othello, 2 — Romeo und Julie, 3 — Kaufm. v. V., 3 — Viel Lärm — Widerspenstige — Jul. Cæsar, 3 — Sommernachtstraum — zus. 14 Auff.

Wien, Stadttheater: Hamlet, 7 — Viel Lärm (Holtei), 4 — Lear, 4 — Romeo und Julie, 4 — Kaufm. v. V., 5 — Widerspenstige (Deinhardstein), 3 — zus. 27 Auff.

Wiesbaden: Othello — Viel Lärm (Holtei) — Hamlet, 2 — Wintermärchen (Dingelstedt), 3 — Was ihr wollt (Deinhardstein), 3 — Romeo und Julie — Widerspenstige (Deinhardstein) — Sommernachtstraum — zus. 13 Auff.

Von diesen im Ganzen 352 Aufführungen kommen auf 1) Romeo und Julie 41 — 2) Viel Lärm um Nichts 36 — 3) Die bezähmte Widerspenstige 32 — 4) Kaufmann von Venedig 32 — 5) Hamlet 31 — 6) Was ihr wollt 26 — 7) Othello 24 — 8) Sommernachtstraum 22 — 9) Wintermärchen 22 — 10) König Lear 17 — 11) König Richard III. 11 — 12) Komödie der Irrungen 9 — 13) Cymbelin 8 — 14) König Heinrich IV., 1. Th. (allein oder mit Hinzunahme des 2. Th.) 7 — 15) Mass für Mass 6 — 16) Macbeth 5 — 17) Julius Cæsar 5 — 18) König Richard II. 5 — 19) König Johann 4 — 20) Coriolanus 2 — 21) Wie es euch gefällt 2 — 22) König Heinrich IV., 2. Th. 2 — 23) König Heinrich V. 2 — 24) König Heinrich VI. 1.

Literarische Besprechungen.

A New Variorum Edition of Shakespeare. Edited by Horace [oward Furness. Vol. II. Macbeth. Philadelphia, Lippincott, 1873.

Das Erscheinen eines neuen Bandes dieser neuen Variorum Edition st ein Ereigniss in der Shakespeare - Literatur, das wir unsern Lesern .nzuzeigen nicht unterlassen dürfen. Das grosse Unternehmen ist so vichtig, so verdienstvoll, dass jeder neue Schritt, den es vorwärts hut, uns von neuem mit Freude und Dank erfüllt. Es sind zwar volle wei Jahre seit der Veröffentlichung des ersten Bandes verflossen, und loch ist es zu verwundern, dass dieser Zeitraum dem Verf. genügte, inen zweiten Band auszuarbeiten: man sieht, der Fleiss und die Aus-lauer Mr. Furness' entspricht der Grösse seiner Aufgabe. Denn es ist n der That für einen einzelnen Arbeiter ein so grossartiges Unter-nehmen, dass in neuerer Zeit ihm kaum ein zweites an die Seite gesetzt werden kann. Um das zu beweisen und zugleich dem Leser einen Be-griff von der Fülle des Inhalts, den er in diesem zweiten Bande wiederum findet, zu geben, können wir uns begnügen, die Zahl der Ausgaben, Uebersetzungen und Commentare vorzuführen, die der Verf. benutzt und in einer besondern Liste chronologisch zusammengestellt hat. Es sind 45 englische Ausgaben des Textes und ausserdem 153 Schriften der verschiedensten Art, in denen (seit 1580 bis 1872) eng-ische Autoren theils den historischen Stoff zum Macbeth, theils kritische, rläuternde, ästhetische Bemerkungen über das Stück niedergelegt haben; lazu kommen 31 deutsche Ausgaben und Uebersetzungen, 36 deutsche Commentare und 16 französische Ausgaben (Uebersetzungen) und der Würdigung Shakespeare's und seiner Werke gewidmete Schriften. Diese colossale Masse des Materials ist theils in den Noten unter dem Text, theils in einem dem Text angehängten „Appendix" untergebracht. Die Noten enthalten vorzugsweise die verschiedenen Lesarten, Emen-ationen, Conjecturen und den Text betreffende Urtheile. Der Anhang giebt zunächst einen genauen Wiederabdruck von Davenant's Bearbeitung les Macbeth für „*the Duke's Theatre*" aus dem Jahre 1674; darauf

folgen unter dem Titel: *The Source of the Plot* Auszüge aus Holinshed (nach der Ausgabe von 1587) und — zur Vergleichung mit dessen von Shakespeare adoptirter Darstellung — aus Chalmers' *Caledonia* und aus Wintownis *Cronykil*, Citate aus Farmer's *Essay on the Learning of Shakespeare*, aus Simrock's Quellen des Shakespeare, aus Grimm's Märchen, aus J. G. Ritter's Bemerkungen über die Sage vom „*moving forest*" (im Programm der Realschule zu Bern) u. A.; demnächst eine Zusammenstellung der verschiedenen Ansichten über den Zeitpunkt der ersten Aufführung des Stückes, und ein Auszug aller, die Hexen betreffenden Stellen aus Middleton's Drama *The Witch;* daran knüpfen sich Bemerkungen über die Beschaffenheit des Textes in der ersten und zweiten Folio-Ausgabe, über das Alter der eigenthümlich schottischen Tracht, und eine Erörterung der Frage, ob Shakespeare jemals in Schottland war; den Schluss macht eine Revue der verschiedenen Auffassungen vom Charakter Macbeth's, der Lady Macbeth und ihres Verhältnisses zu einander, an welche die Urtheile der Kritiker und Aesthetiker über den Werth, den Sinn und die Bedeutung der Tragödie sich anreihen.

In diesem letzten Abschnitt spielt die deutsche Shakespeare-Literatur die bedeutendste Rolle. Mr. Furness ist überhaupt der einzige unter den englischen Editoren und Commentatoren, der mit gleicher Aufmerksamkeit und Sorgfalt wie die Werke seiner Landsleute so die deutschen Schriften über Shakespeare berücksichtigt. Wir sind ihm dafür zu besonderem Dank verpflichtet, zumal da auch in diesem, ihm nicht so leicht zugänglichen Gebiete die Genauigkeit und Vollständigkeit seiner Berichte kaum etwas zu wünschen übrig lässt. Kleinere Fehler und Irrungen, die das Athenæum — in einem übrigens sehr anerkennenden Artikel (Nr. 2389, p. 173) — aufsticht, sind bei der grossen Fülle des zu bewältigenden Stoffes so natürlich und verzeihlich, dass sie der Erwähnung nicht verdienen.

H. Ulrici.

Ueber Shakespeare's Midsummer-Night's Dream. Eine Studie von ***. Wernigerode, Max Finkbein. 1874. 162 Seiten.

Ein Buch, dem es eben so sehr an der Kenntniss der einschlagenden Literatur wie an Methode gebricht, und das daher zu keinem Ergebniss führt. Es wirkt fast komisch, wenn der Verf. seine Kenntnisse aus Flögel-Ebeling und aus Lessing's Geschichte der englischen Schaubühne herleitet, ohne zu wissen, dass die letztere gar nicht von Lessing, sondern von Nicolai herrührt.*) Ulrici scheint er nicht zu kennen und

*) *Die* Lachmann'sche Ausgabe hat den Verf. irre geführt; vergleiche die *Maltzahn'sche* Ausgabe IV, 384.

von Ausgaben ist ihm nur die von Delius bekannt; doch findet auch diese nicht immer Gnade vor ihm. In der Vorrede geht der Verf. sogar so weit, Quellen und Hülfsmittel überhaupt von der Hand zu weisen, weil sie doch zu nichts führen; er verwirft in der That alle bisherige Erklärung und Kritik des Stückes — gleichviel ob er sie kennt oder nicht. Gervinus, dessen Ansichten als „leeres Gerede" (S. 71), ja sogar auf S. 39 als „unbegreifliche Schnurrpfeifereien" bezeichnet werden, hat den Sommernachtstraum nicht verstanden; Schlegel's Uebersetzung ist nicht nur völlig verfehlt und schlecht, sondern Schlegel hat das Stück nicht verstanden; in den gereimten Partien sagt er oft das Gegentheil von dem, was Shakespeare meint (S. 80); Kreyssig „bleibt auf der Schwelle stehn und tritt nicht in das Haus ein". Der Schlüssel nämlich, den der Verfasser zuerst und allein für das Verständniss des Stückes gefunden hat, ist — die Allegorie. „Wie Shakespeare seine Feder dazu hergeben sollte, heisst es auf S. 5, ein so ekelhaftes (!!) Süjet in anderer als satirischer Absicht darzustellen, ist mir unbegreiflich. Er stellt nicht die Liebe im Müssiggange dar (wie Gervinus ausführt), sondern karikirt und persiflirt die hergebrachten Liebesstücke und nennt die in diesen Stücken beschriebene Sorte Liebe „Liebe im Müssiggange". Die Annahme, dass das Stück als Gelegenheitsgedicht zur Vermählung „irgend einer Notabilität" geschrieben sei, hält der Verfasser für „durchaus falsch", er fasst das Stück vielmehr auf als „eine selbstbewusste, energische Wendung nach der Seite des Erhabenen und Keuschen hin (!); eine Wendung, welche sich eben so sehr ausspricht in polemischen wie irenischen Bestandtheilen. Die ersteren stellen eine scharfe, bis ins Kleinste durchgeführte Satire gegen diejenigen Elemente der englischen Kunstbühne dar, welche dieselbe ihrem wahren Berufe, nämlich der Darstellung der wahren Menschennatur in dem Rahmen der in sich geschlossenen Handlung, entfremdeten und dadurch, gleich dem Pegasus im Joch, zum Knechtesdienst für gemeine Seelen herabdrückten." Die maskenartige Komposition des Stückes, von welcher der Verfasser bei Gervinus gelesen hat, erklärt er sich daraus, dass es sich „hier nicht um psychologische Entwickelung, sondern lediglich um Darstellung abstracter Gedanken handelt, welche die Anwendung der ächt dramatischen Form geradezu ausschliesst" (S. 1). In der That findet der Verfasser in allem und jedem eine abstracte, bald allegorische, bald symbolische, bald satirische Bedeutung, was ihm nicht nur als die einzig richtige, sondern als die einzig mögliche Auffassung des Stückes erscheint. Er legt nicht aus, sondern unter, und zwar ohne irgend welche greifbaren Anhaltpunkte. Zugleich ist er überzeugt, „dass wir durchgehends überall (sic!) es mit Anspielungen auf wirkliche Thatsachen und Uebelstände der damaligen Bühne zu thun haben" (S. 98). Theseus ist nach dem Verfasser Shakespeare selbst (S. 66); Oberon „die keusche, echte Muse" (S. 18); Titania die Phantasie, ja am liebsten möchte er sie für den „Genius der Phantasie" erklären (S. 159). Titania's Träume sind das Schaffen der Phantasie (S. 160), „die Blumen von ihrem Bett die Erzeugnisse der künstlerischen Phantasie" (S. 110). „Nimmt man, heisst es ebenda, die *little western flower* für die poetische National-Literatur der Engländer, so bleibt der

Dichter überall im Bilde, so oft er von *flower* oder *little flower* spricht. Diese Scene (die bekannte Vision Oberon's) macht ganz den Eindruck, als sei sie eine symbolische Darstellung der Entstehung des englischen Dramas und der englischen Schauspielkunst". Nichts ist dem Verfasser klarer als die allegorische Bedeutung der Verrichtungen, welche Titania vor dem Einschlafen (II, 3) ihren Elfen aufgiebt. Er sagt (S. 114): „1. Die Rose ist das Symbol der Schönheit. Titania's Geister haben also die Zerstörer der Schönheit zu vernichten, d. h. darüber zu wachen, dass die Schönheit sich voll entfalten kann. 2. Die Fledermäuse sind das sittenlose, nächtliche Gesindel, das dem Dichter in das Handwerk pfuscht. Auch dies soll durch Titania's Geister vernichtet werden. Der jetzige Zustand dieser Geister wird aber sehr gut dadurch angedeutet, dass sie sich selbst in die ledernen Schwingen der Fledermäuse kleiden. 3. Der dritte Feind, welcher fern gehalten werden muss, die Nachteule, ist die puritanische Geistlichkeit." Das Non-plus-ultra ist jedoch, dass in der Beschreibung, welche Theseus der Hippolyta von seinen Jagdhunden macht, ein Seitenhieb auf Richard Edwards enthalten sein soll, in dessen Lustspiel, Palämon und Arcite, wie der Verfasser aus „unserm unerschöpflichen Lessing" gelernt hat, „die Königin nichts lustiger fand, als ein Geschrei von Jagdhunden, welches sehr natürlich nachgeahmt war": „Den Hunden, d. h. Kunstmitteln Edwards', stellt Theseus (Shakespeare) die seinigen entgegen", wobei das „*slow in pursuit*" besonders bedeutungsvoll sein soll, insofern dadurch „die Bedächtigkeit, mit welcher Shakespeare arbeitet, die gediegene Sorgfalt in Gegensatz zu jenen lauten Kläffern gestellt wird, die leichtsinnig auf das erste Beste losstürzen". Man sieht, die bekannte Vorrede John Webster's, worin von der „*right happy and copious industry*" Shakespeare's die Rede ist, liegt ausserhalb des Gesichtskreises unseres Verfassers.

Dergleichen Deuteleien, die den bekannten Mühlstein im Kopfe zu Wege bringen könnten, mögen vielleicht bei Dante angebracht sein, den der Verfasser gelegentlich herbeizieht, bei Shakespeare sind sie völlig „*out of place*". Shakespeare's Poesie ist ihrem Wesen nach nichts weniger als allegorisch und es ist sogar noch streitig, ob er auch nur in der Vision Oberon's an eine Allegorie gedacht hat; sollte dies jedoch, wie wir glauben, der Fall sein, so verdient Halpin's Auslegung ohne alle Frage den Vorzug und sie allein kann in Erwägung kommen. Von Halpin (den er wol nur aus Delius kennt) nimmt der Verfasser jedoch nur die geschichtliche Notiz an, dass 1575 zu Edinburg (!!) vor der Königin Elisabeth ein „Entremet" aufgeführt wurde, auf welches Oberon's Beschreibung ganz genau passt (S. 44 fgg.). Wie der Verfasser darauf gekommen ist, Kenilworth mit Edinburg, wohin Elisabeth in ihrem Leben nicht gekommen ist, zu verwechseln, das dürfte schwer zu enträthseln sein; er scheint von dem berühmten Feste zu Kenilworth keine Ahnung zu haben und preist es sogar als eine gewisse Vorsicht des Dichters, dass er sich ein schottisches Beispiel als corpus delicti für seine Satire gewählt hat; sonst hätte er gewiss nicht gewagt, einem zu Ehren seiner Königin aufgeführten Zwischenspiele so scharf satirische Momente hinzuzudichten. Zum Schluss be-

merkt der Verfasser, dass auch der Sturm unzweifelhaft allegorische Bestandtheile enthalte, über die er sich jedoch sein Urtheil noch vorbehält. Die Kritik wird nichts dagegen einzuwenden haben, wenn er dies Vorbehalten in ein Für-sich-behalten verwandeln sollte.

K. E.

W. Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser. Bd. 13 und 14. Berlin, A. Asher & Co. 1873. 1874.

Den bereits in den früheren Bänden des Jahrbuchs besprochenen 12 Bearbeitungen Shakespeare'scher Dramen, durch welche Herr Oechelhäuser die deutsche Bühne in verdienstlicher Weise bereichert hat, reihen sich nun wieder seit Jahresfrist zwei neue Bände an, „Romeo und Julia" und „Was ihr wollt" enthaltend. Beide Stücke gehören zu den am häufigsten aufgeführten des Dichters, erfordern für die Darstellung nicht so umfassende Aenderungen wie andere, haben aber doch schon die verschiedensten Bearbeitungen mit zum Theil recht erheblichen Abweichungen vom Original hervorgerufen. Auch Herr Oechelhäuser hat hier und da solche für nöthig gehalten und wir stehen nicht an, seine Aenderungen im Ganzen als zweckmässig und den Bedürfnissen der jetzigen Bühne entsprechend zu bezeichnen und namentlich anzuerkennen, dass er bei den Streichungen einzelner Scenen, Reden und Worte ganz das richtige und für die jetzige Aufführung wünschenswerthe Mass innegehalten hat. Die vorangeschickten Einleitungen enthalten auch hier wieder treffende Charakterbilder für die einzelnen Rollen und schätzbare Winke für die Darsteller.

Bei Romeo und Julia finden wir die Zusammenlegung und Arrangements der Scenen im Allgemeinen günstig und würden sie durchweg für glücklich halten, wenn wir in erster Reihe die möglichste Vereinfachung der Scenen und Verlegung derselben auf möglichst denselben Schauplatz für wünschenswerth hielten. Wir finden aber einen mehrmaligen Scenenwechsel selbst innerhalb desselben Acts nicht in dem Grade störend, wie die heutigen Dramatiker und Bearbeiter von Bühnenstücken zu thun pflegen, wir halten sogar einen solchen Wechsel unter Umständen für wohlthuend und angemessen, wenn nur nicht gar zu kurze und verhältnissmässig unbedeutende Gespräche auf einen neuen Schauplatz verlegt werden. Jedenfalls sind wir gegen eine Zusammenlegung der Scenen, wenn sie auf Kosten der Wahrscheinlichkeit und des ganzen poetischen Eindrucks geschehen soll. Dies scheint uns namentlich in der Zusammenlegung der dritten, vierten und fünften Scene des ersten Acts bei vorliegender Bearbeitung der Fall zu sein. Wir finden darin als *Schauplatz für alle* drei Scenen den Festsaal, der aber durch

Vorhänge und Säulen in einen vordern kleinen Raum und dann in den eigentlichen Festsaal abgetheilt ist. Zuerst findet bei zugezogenen Vorhängen das Gespräch der Gräfin Capulet mit Julia und der Amme statt (Sc. 3 bei Shakespeare), dann der Trubel der Bedienten, Aufziehn der Vorhänge, das Gespräch Romeo's mit seinen Genossen vor Beginn des Festes, welches bei Shakespeare (Sc. 4) auf die Strasse verlegt ist, und endlich die eigentliche Festscene.

Jenes Gespräch Julia's mit ihrer Mutter dürfte durchaus eine besondere Scene in einem Familienzimmer erfordern, und völlig unangemessen und der Situation widerstrebend scheint es uns, das Gespräch auf den Schauplatz des Festes und der Zeit nach unmittelbar vor dasselbe zu setzen. Das letztere thut zwar der Dichter auch, indem er am Ende der Scene den Bedienten die Ankunft der Gäste melden lässt, aber an einem andern Schauplatz ist es weniger störend und wir würden auch hier die Scene so abändern, dass wir jene Unterbrechung, mit welcher der Dichter wol nur einen komischen Effect erzielen wollte, nicht eintreten liessen. Ebenso ist es nicht wahrscheinlich, dass die Montagues im Festlocal unbeobachtet in solcher Behaglichkeit, zum Theil mit Humor ein so langes Gespräch geführt haben, und auch die theatralische Wirkung muss besser sein, wenn wie im Original die Scene auf der Strasse mit Fackelbeleuchtung spielt. Dann erst sollte die Dekoration, wie sie der Bearbeiter vorschlägt, benutzt und zuerst bei zugezogenen Vorhängen das Durcheinander und die Scherze der Bedienten vorgeführt werden, wobei wir es ganz passend finden, dass die Musikanten hier, statt im vierten Act nach der Scheintodscene, auftreten.

Bei den Bühnenweisungen und einzelnen Aenderungen der Bearbeitung billigen wir es zunächst nicht, dass das kurze Zwiegespräch der zwei alten Capulets wegfällt; die beiden alten Herren mit ihren Jugenderinnerungen geben eine charakteristische Abwechselung in dem bunten Gewühl, machen das Gesammtbild reicher und schlagen einen halb komischen, halb elegischen Ton an, welcher zu der ganzen Tragödie gut stimmt. Dabei nimmt das Gespräch wenig Zeit weg, und die Besetzung der kleinen Rolle kann keine Schwierigkeiten machen. Die nun folgende erste Begegnung Romeo's und Julia's, wofür der Text keinen andern Anhalt bietet, als dass Romeo nach Julia frägt und seine Bewunderung für sie ausspricht, hat der Bearbeiter mit einer längeren Bühnenweisung versehen, wonach Romeo einen von Julia fallengelassenen Blumenstrauss aufhebt, dabei die Larve verliert und beide sich wie verzaubert „anstarren", dann Paris hinzutritt und Julia wegführt, nachdem sie den Blumenstrauss aus Romeo's Hand genommen. Wir können diese Weisung nicht für glücklich ansehen. Zwar halten auch wir es für nothwendig, dass Romeo verlarvt auftritt und würden auch damit einverstanden sein, wenn schon hier das beiderseitige Interesse sich geweckt zeigte, wie wir dies auch auf einzelnen Bühnen wirkungsvoll dargestellt sahen, doch halten wir es für angemessener, wenn dies bei einfacher Begegnung erfolgt. Das *Fallenlassen* und Aufheben des Blumenstrausses ist eine zu moderne *und triviale* Galanterie und auch nicht nothwendig, um das Fallen der

Larve zu motiviren, Romeo kann sie einfach abnehmen, willkührlich oder der Hitze wegen. Noch weniger billigen wir hier das Auftreten des Grafen Paris, schon deshalb, weil der Dichter ihn in der ganzen Scene in keiner Weise bemerkbar gemacht hat; er soll hier offenbar noch kein störendes Moment für die Liebenden abgeben. Er müsste auch, wenn er nicht ganz blöde sein soll, Romeo entlarvt, die Blicke der Liebenden und das Entnehmen des Blumenstrausses bemerkt haben, und das würde bei seiner Eigenschaft als Bräutigam nothwendig zu Erörterungen geführt haben. Wir würden daher hier die Bühnenweisung nur in der Art billigen, dass entweder bloss Romeo auf Julia aufmerksam wird, oder dass beide zugleich in Blick und Empfindung sich begegnen, dies aber nicht zu auffallend und zu lange und nicht durch einen zu starren Blick kund geben. Julia kann dann entweder von selbst sich sammeln und fortgehn oder durch andere Gruppen, oder den ersten besten Tänzer, nicht aber durch Paris von Romeo getrennt werden. Das gegenseitige Interesse kann aber auch erst später in dem Sonettengespräch sich entwickeln, bei welchem Romeo, was der Bearbeiter nicht hervorhebt, von vornherein ohne Gesichtsmaske erscheinen muss. Der Bearbeiter lässt bei diesem Zwiegespräch beide allein in dem vordern Raum bei vorgezogenen Vorhängen auftreten. Es ist damit die Ungestörtheit allerdings motivirt, doch lässt sich auch ganz vorn an der Seite des Theaters mitten im Maskengewühl, etwa noch im Schutz einer Säule, eines Zierbaumes oder dergl. die Scene mit Natürlichkeit abspielen. Es wird dann das Hinzutreten der Amme und Anderer, ohne dass ihnen dies Zusammensein der Liebenden auffällt, natürlicher erscheinen.

Wir müssen ferner uns dagegen erklären, dass im dritten Act Mercutio, ehe er von Tybalt getödtet wird, als etwas angetrunken bezeichnet wird. Der tragische Ausgang Mercutio's schliesst schon den Gedanken aus, dass auch nur einigermassen Trunkenheit dabei im Spiel gewesen sein kann. Ueberdies ist das Motiv völlig unnöthig, da ihm Tybalt's und Romeo's Verhalten ganz ausreichende Anregung zum Kampf geben mussten.

Endlich haben wir gegen die Bühnenweisungen im fünften Act über das Verhalten Romeo's bei der Nachricht von Julia's Tode (S. 135) und da er an ihre Bahre im Grabgewölbe herantritt (S. 140) Bedenken auszusprechen, die wir für die gewichtigsten halten, weil die Bühnenweisungen dem Charakter Romeo's gerade in seinen eigenthümlichsten Seiten widersprechen. Die erste Weisung lautet: „Romeo, der starr und unbeweglich die Botschaft angehört, sinkt auf einen Steinsitz und verhüllt sein Antlitz. Lange Pause, in der man ihn krampfhaft schluchzen hört.“ Die zweite: „er tritt an Julia's Bahre, blickt sie lange an, stürzt sich dann weinend über sie hin und küsst sie wiederholt; endlich mit vor Schluchzen erstickter Stimme.“ Beide Weisungen würden für einen Liebhaber gewöhnlichen Schlages ganz gut sein, nicht aber für Romeo, und es ist uns die Bühnenweisung des Bearbeiters um so auffallender, als er den Charakter Romeo's ganz richtig auffasst und namentlich (S. 27) sagt, dass ihm für den tiefen Schmerz keine äussern Darstellungsmittel zu Gebote stehn, dass er sich

nach dem ersten Ausbruch der Verzweiflung in eisiger Ruhe und Kälte erhebt. Eine solche Bezeichnung, „er erhebt sich kalt und ruhig" hat zwar der Bearbeiter demgemäss auch nach jener ersten Weisung, aber offenbar ist das längere krampfhafte Schluchzen an beiden Stellen unrichtig. Romeo's Schmerz ist eben zu tief zum Weinen und Schluchzen, er verfällt in eine gewisse Erstarrung und eisige Ruhe. Darin zeigt sich der ihm eigenthümliche Trotz gegen das Schicksal, er giebt sich dem Schmerz nicht leidenschaftlich hin, sondern wird sogleich zu verzweifelten Entschlüssen getrieben, die er ohne Verzug und Ueberlegung ausführt. Es ist schwer, dem Schauspieler hier Anweisung zu geben, der das Beste in der eigenen Empfindung finden wird, aber jedenfalls dürften die obigen Bühnenweisungen nicht richtig sein und können den Darsteller nur irre führen. An der ersten Stelle würde also nach der Weisung, dass Romeo die Mittheilung starr anhört, anzudeuten sein, dass er mit einer verzweifelten krampfhaften Bewegung in die Höhe fährt und in die Worte des Dichters ausbricht:

Ist es denn so? Ich sag euch, auf ihr Sterne!

oder auch, dass er die ersten vier Worte in dumpfem Brüten und die folgenden mit Auffahren und herausforderndem Trotze spricht. Dann fasst er ruhig seinen Entschluss, wie es in der Bühnenweisung wieder richtig angedeutet ist.

Bei „Was ihr wollt" lässt der Bearbeiter die zweite und dritte Scene nach einander auf einer Strasse bei Olivia's Hause spielen, während die zweite Scene aus der ersten und vierten des Originals gebildet ist. Die Verbindung der letzten beiden, schon bei Shakespeare ziemlich kurzen Scenen können wir uns gefallen lassen, wenn wir auch der Ansicht sind, dass der Anfang des Stückes nach der ganzen Stimmung, die es als Lustspiel der Liebe hat,*) angemessener durch die verliebte Rede des Herzogs wie bei Shakespeare eröffnet wird, als durch Viola in der trostlosen Situation nach dem Schiffbruch. Entschiedener müssen wir uns dagegen aussprechen, dass auf jenen Schauplatz auch die dritte Scene verlegt ist, welche in ihrem grösseren Umfang uns die Behaglicheit eines Zimmers oder Gartens vorauszusetzen scheint, wie denn auch die Tänzersprünge des Junker Christoph am Schluss selbst bei dem Bildungsgrade desselben kaum auf die Strasse verlegt werden können.

Im Uebrigen haben wir weder beim Arrangement der Scenen noch bei den Bühnenweisungen Ausstellungen zu machen und halten insbesondere auch die Aenderungen, die der Herr Bearbeiter mit dem Schluss vorgenommen, für glücklich, da die Entwickelung für die Hauptpersonen dadurch mehr hervortritt. Der Abschied Malvolio's ist dadurch, dass Viola sich entfernt, um Mädchenkleider anzuziehen, vor die Hauptentwickelung gerückt und das Schlusslied des Narren, welches an dieser Stelle unserem Geschmack nicht gemäss ist, leitet in ansprechendem Arrangement die lustige Trinkscene im zweiten Act ein.

W. König.

---

*) Wir haben uns darüber in dem Aufsatz „'Was ihr wollt' als komisches Gegenstück zu Romeo und Julia" im vorigen Jahrbuch S. 201 näher ausgesprochen.

Deutscher Bühnen- und Familien-Shakespeare. Auswahl der bedeutendsten Dramen William Shakespeare's mit Benutzung der gangbarsten Uebersetzungen. Bearbeitet und herausgegeben von Eduard und Otto Devrient. Leipzig, J. J. Weber, 1873. (Bd. 1: Hamlet; Was ihr wollt. Bd. 2: Coriolanus; Julius Cæsar; Der Sturm.)

In den Kreis wetteifernder Bühnenbearbeitungen der Shakespeare-schen Dramen tritt die Devrient'sche mit dem vollen Gewicht langjähriger Bühnenerfahrung und Bewährung. Die von Ed. Devrient geleiteten Karlsruher Shakespeare-Aufführungen nehmen eine so ehrenvolle Stelle in der Theatergeschichte ein, dass die Veröffentlichung der ihnen zu Grunde gelegten Bearbeitungen schon aus diesem Grunde gerechtfertigt erscheint. Die Herausgeber verfolgen aber noch zwei andere Zwecke; sie wollen einmal durch ihre in einheitlichem Geiste unternommenen und Jahrzehnte hindurch praktisch durchgeprüften Bühneneinrichtungen eine wünschenswerthe Einheit in die Aufführungen Shakespeare'scher Stücke bringen, denn, wie sie sagen, dürften sich kaum zwei bis drei Theater bei uns finden, welche übereinstimmende Regiebücher Shakespeare'scher Dramen in Gebrauch haben. Um zur Erreichung dieses Zieles beizutragen, verzichten die Herausgeber auf jedes Honorar für das Aufführungsrecht und ertheilen dasselbe jedem Besitzer ihrer Ausgabe. Zweitens aber hoffen sie, durch ihre von Anstössigkeiten wie von Unverständlichkeiten gereinigten Bearbeitungen „den urgermanischen Dichter zum Vertrauten der deutschen Familie zu machen", so dass jede Beanstandung des Lesens dieser „Wunderwerke" für die Frauen- und Jugendwelt in Wegfall kommt. Ob diese Absicht durch eine sich näher an das Original anschliessende, wenngleich nicht bühnengerechte Bearbeitung nicht noch besser erreicht werden möchte, mag hier um so mehr unerörtert bleiben, als eine solche Bearbeitung nicht vorhanden ist und daher die Devrient'sche neben den andern Bühnenbearbeitungen auch in dieser Hinsicht dankbar an- und aufzunehmen ist. Die Herausgeber haben für die von ihnen bearbeiteten sechszehn Stücke mit Recht die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung nach der Revision von Bernays zu Grunde gelegt, haben jedoch kein Bedenken getragen, nicht nur an die Tieck'schen, sondern auch an die Schlegel'schen Stücke die bessernde Hand zu legen. Auch das kann nur gebilligt werden, denn in der That muss auch in diesen Stücken dem Darsteller wie dem Zuhörer zu Hülfe gekommen werden, indem „der Wortausdruck hier und da geläufiger und flüssiger, zur dramatischen Wirkung geeigneter gemacht und dazu der dichterische Sinn für das Verständniss geschickter herausgekehrt werden muss." Ueberhaupt sind die Grundsätze, von welchen sich die Herausgeber bei der Bearbeitung haben leiten lassen, so sehr im Wesen der Sache begründet, dass sie allgemeiner Billigung sicher sein dürfen; es kann sich nur um ihre richtige Anwendung handeln und in wie weit hier das rechte Mass innegehalten ist, darüber dürfte bei einer so vorzugsweise auf die Bühne berechneten Arbeit nur der

Dramaturg und Bühnenpraktiker der competente Richter sein. Für den Leser möchte allerdings Einzelnes anders zu wünschen sein; manche Stelle könnte sich näher an das Original anschliessen, manche Aenderung scheint nicht ganz glücklich. Der Standpunkt des Lesers ist jedoch hier nicht der massgebende, und abweichende Ansichten über Einzelnes können dem Werthe des Ganzen keinen Eintrag thun.

K. E.

Hamlet. Tragödie nach Shakspeare von Oswald Marbach. Leipzig, C. G. Naumann, 1874. XIX u. 222 S.

Es giebt bekanntlich nichts Neues unter der Sonne, sondern das Alte kehrt, wenngleich in immer neuen Formen, wieder. Hier haben wir einen modernen deutschen Ducis. Die neuen Entdeckungen bezüglich der Kompositionsfehler bei Shakespeare, insbesondere im Hamlet, sind bei dem Verfasser — oder Bearbeiter — auf fruchtbaren Boden gefallen, und worauf, wie er sagt, noch Niemand ausgegangen (Ducis, Dumas usw.!), das hat er zu Stande gebracht, nämlich „das Stück selbst durch Berichtigung seiner artistischen Mängel verständlich zu machen.“ Hier sind nicht nur die Prosareden in Verse umgesetzt und die Halbverse vervollständigt, sondern hier haben wir endlich die so schmerzlich vermissten Motivirungen, hier sind die Kompositionsfehler bestens beseitigt. „Ich habe Ordnung, so urtheilt der Verfasser über seine Arbeit, Zusammenhang, Licht in das Stück zu bringen gesucht, indem ich die bei Shakspeare ganz äusserlichen Motive zu innerlichen gemacht, das Gespenst von der Bühne in die Seele Hamlet's verlegt, übrigens aber die von Shakspeare angedeuteten Fäden, aus denen das Stück gewoben ist, sorgfältig aufgesucht und zur vollen Geltung gebracht habe, freilich aber auch, indem ich den mystisch-romantischen Nebel zerstreut habe, welche manche Shakspearomanen für das Allerschönste halten.“ Der Verfasser hat wirklich den Geist gestrichen und berichtet mit einer gewissen Genugthuung, dass ein witziger Rec. gesagt hat, er habe den Geist aus Shakespeare's Hamlet hinausgetrieben! Die Wahrheit sei, erwidert er darauf, dass er das Gespenst ausgetrieben habe, um den Geist zur Erscheinung zu bringen. Das Gespenst des ermordeten Königs ist nach ihm „eine unwürdige Figur, die keinem gebildeten Menschen mehr imponiren kann. — Es ist jetzt nicht einmal mehr möglich, diesem Hamletgespenste eine symbolische oder psychologische Bedeutung abzugewinnen; ein an diese Sorte von Gespenstern glaubender Mensch ist für uns keine sympathische Erscheinung mehr, jeder Schulknabe sieht ihn über die Achseln an“. — *Voltaire tout pur!* Wenn doch der Herr Verfasser einmal nachlesen möchte, wie Lessing den Voltaire abgefertigt und über das Hamletgespenst geurtheilt hat; die Gegner Shakespeare's haben ja bis jetzt — allerdings inconsequenter *Weise* — den Lessing noch nicht abgesetzt. Wie es der Verfasser an-

fangen hat, dass die ganze tragische Schuld des Königs Claudius nun cht mehr lediglich „auf dem Gewinsel des Gespenstes ruht“, davon öge sich der Leser selbst überzeugen. Polonius wird zum Mitwisser nd Helfershelfer des Königs avancirt, damit er seine Portion tragische chuld abbekommt und nicht mehr durch blossen Zufall zu sterben raucht; Fortinbras bleibt nicht mehr wie bisher ein ganz überflüssiger ‚Deus ex machina“; Horatio, bisher ein „einflussloser Beiläufer“, wird n einen schönen und zusagenden Wirkungskreis versetzt; die dem eligen Benedix so verhassten flauen Rollen werden ausgemärzt usw. usw. Es ist in der That beklagenswerth, dass Dr. Roderich Benedix liesen Triumph der jüngsten Shakespeare-Kritik nicht mehr erlebt hat; las ist's, was er so sehnlich herbeigewünscht hat, obgleich es ihm vieleicht noch immer nicht weit genug gegangen wäre, denn die Reise des Laertes nach Paris, die Nachsendung des Reynaldo, der Wahnsinn)phelia's usw. sind noch immer nicht gestrichen, sondern nur erst notivirt. Man muss in der That dem Verfasser dankbar sein, dass er lurch seine Bearbeitung jetzt Jedermann klar vor Augen gelegt hat, rohin die modernste Shakespeare-Kritik führt und worauf eigentlich osgesteuert wird. Weiteres Kritisiren und Disputiren ist da überflüssig, nan kann nur noch sagen: Hie Welf, hie Waibling!

Trotz alle dem zählt sich der Verfasser zu Shakespeare's Berunderern und feiert ihn in einer Dichtung von nicht minder eltsamer Anlage und Ausführung als seine Umdichtung des Hamlet.)as ist:

hakspeare-Prometheus. Phantastisch-satirisches Zauberspiel vor em Höllenrachen. Ohne Raum und ohne Zeit Im Dämmerschein er Ewigkeit. Von Oswald Marbach. Leipzig, C. G. Naumann, 1874. 158 S.

Der Tod und sein Weib, die Sünde, bringen den geknebelten iakespeare zum Teufel; „Herr Teufel, so beginnt der Tod,

Herr Teufel, greife lustig zu!
Wir bringen einen Braten,
Der ist beinah so gut wie du
Dem Herrn der Welt gerathen.
Er schickt ihn dir als Angebind
Und lässt dich schönstens grüssen:
Du sollst in Feuer, Wasser, Wind
Bei dir ihn lassen büssen.

issen wofür? Dafür, dass er des Todes und des Teufels Macht rspottet und dass er als ein zweiter Prometheus (der Verfasser scanrt Prómetheús)

des Himmels Feuer stahl
Und es den Menschen brachte,
Und durch des Lichtes hellen Strahl
Sie *schier* zu Göttern machte.

Zur Strafe wird er nun unter dem Beistande des Todes und der vom Teufel an den Felsen genagelt und soll „zunächst in E Leberpastete spielen". Tod und Sünde entfernen sich und beim gehen nimmt die letztere, eine mitleidige Kreatur, den Knebel a Munde Shakespeare's, was der Teufel und der Tod zu thun ver haben. Shakespeare fängt an zu monologisiren, während „in tastisch-modernster Auffassung Gestalten aus seinen Dramen aus hafter Ferne näher rückend und wieder dahin verschwindend ersch Natürlich ist er über die moderne Verballhornung seiner Schöp erbost. Als die Gestalten verschwinden schlummert er ein, i aus weiter Ferne leiser Gesang ertönt. Dieser Gesang wie die ü lyrischen Einlagen sind von ächt poetischem Klange und würde schöner sein, wenn sie weniger manierirt wären. Dann kom Teufel als Narr verkleidet, setzt sich vor dem entschlummerten speare nieder, spielt auf der Zither und singt; worauf Shak wieder erwacht. Der Chor der Uebersetzer tritt in Gestalt von Füchsen, Hyänen, Schakalen und Wildkatzen auf, der der Erkl Gestalt von Raubvögeln (Raben, Krähen, Elstern und Eulen). hin folgen Dialoge zwischen einem Idealisten und einem Materi zwischen dem Teufel, der als Mönch auftritt, und einem Pfaffen, zw zwei Intendanten usw. Mönch und Pfaff kommen selbstverst auf Shakespeare's Religion zu sprechen — wir müssen ihrer redung hier eine Stelle gönnen.

Pfaffe.
Nein, dieser Shakspeare war kein Christ,
Nicht Katholik, noch Calvinist;
Nichts war er als ein Atheist!

Teufel.
So hab' ich lange auch gedacht,
Jedoch zuletzt herausgebracht,
Dass er noch viel was Schlimmres war;
Glaub' mir: er war — ein Jude gar!

Pfaffe.
Ei Teufel!

Teufel.
Was?

Pfaffe.
Mein Herr Confrater!
Du bist ihm, glaub' ich, auf der Spur!
Doch deine Gründe, wackrer Pater,
Denn hier entscheiden Gründe nur.

Teufel.
Er hat geschachert, hat gehandelt,
Hat alte Jacken, alte Westen
Zu neuen Kleidern umgewandelt
Und so die Welt gehabt zum Besten.
Die Stücke all, die er gebracht,
Hat er nicht selber ausgedacht,

Sie hatten Andre längst gedichtet,
Er hat sie neu nur eingerichtet:
Mit schlauer List sie vor der Welt
In's vortheilhaftste Licht gestellt,
Die Flecken sauber ausgewaschen,
Und zugezogen lose Maschen,
Die langen Schleppen abgestutzt,
Die blinden Knöpfe aufgeputzt,
Das Tuch gebiegelt und gestriegelt,
Wattirt, gesteift, verbrämt, geschniegelt,
Gefärbt, gewendet, ausgeflickt,
Betresst, bebändert und gestickt; —
Mit Bildern und Gedankenblitzen,
Mit guten und mit schlechten Witzen,
Mit Versen, Reimen, Klingelei,
Gespenstern, Fratzen, Narrethei —
Hat er aus lauter altem Plunder
Geschaffen neuste Dichtungswunder,
Und sie in seiner Trödelbude
Verschachert — ist das nicht ein Jude?

Pfaffe.

Ja, das ist richtige Judenart:
Mit andrer Geld zu speculiren
Und lachend sich in seinen Bart
Procente draus zu profitiren!

muss gestehen, das klingt mehr nach Ernst als nach Scherz; wir daraus einen Verehrer des Dichters heraushören? Wie uns anze Dichtung an den Faust gemahnt, so fällt uns hierbei vor Mephisto's Wort ein, dass Faust dem Herrn auf besondre Weise ; der Verfasser verehrt Shakespeare auf besondere Weise. Nach Seiten theilt er theils scharfe, theils plumpe Streiche aus und nichts gelten; in einer allgemeinen Jubel-Hymne (S. 146) been auch die Shakespearomanen ihr Theil, die weiter keinen Dichter hen

Weder alten, weder jungen,
Als nur Ihn, den Einzigeinen
Uebersetzt in alle Zungen!

hes wird herbeigezogen, was nicht in der mindesten Beziehung zu speare steht. Als Intermezzo ist Troilus und Cressida eingeflochten, mengebraut aus wörtlichen Citaten aus der Schlegel'schen Ueberng und aus Offenbach's Schöner Helena. Endlich jagt der Teufel esammte Gesindel fort und verlangt von Shakespeare, er solle verfluchen, um ihm, dem Teufel, gleich zu sein. Diesem Ansinnen Shakespeare ein dreimaliges Nein entgegen; er will nicht des ls Gleichen sein und anstatt Gott zu verfluchen, verflucht er vielden Teufel. Unter Blitz und Donner stürzt nun die Hölle zuen und verschlingt den Teufel. Shakespeare will sich nicht von scheiden; er sagt:

Ich lasse mich von dir nicht scheiden,
Denn du bist mein, weil dein ich bin!
Mein Name mag wie Rauch verwehen,
Nur um so klarer brennt das Licht,
Und Erd' und Himmel mag zergehen,
Es bleibt, was Geist zum Geiste spricht.

Jetzt klärt sich der Hintergrund; von Ferne fluthet das Meer heran; Gesang der Okeaniden; das Meer braust aufbrandend näher, der Fels sinkt, und unter einem Erdbeben spricht Shakespeare das Schlusswort:

Erde bebt – durch meine Glieder
Pflanzt der Fels sein Zittern fort,
Und mich dünkt, ich fahre nieder
Sammt dem Felsen — aber dort
Unter mir, da rauschen Wogen; —
Nehmt mich auf und nehmt mich hin!
Habt ihr nieder mich gezogen,
Sicher ich gerettet bin.
Was das giere Meer verschlungen,
Giebt das reiche Meer zurück,
Aus der Tiefe losgerungen
Tritt zu Tage neues Glück.
Sonne stürzt in kühle Wogen,
Heiss und matt vom Tageslauf; —
Wenn die Schatten sich verzogen,
Steigt sie strahlend wieder auf.

K. E.

Es erübrigt nur noch, den Lesern von einer Anzahl kleinerer Schriften und Abhandlungen Mittheilung zu machen, welche im verwichenen Jahre zur Shakespeare-Literatur beigesteuert worden sind. Kann auch die Mehrzahl derselben keinen Anspruch auf selbständigen und bleibenden Werth erheben, so sind doch auch sie willkommen, insofern sie die Theilnahme für Shakespeare und die Kenntniss desselben in immer grössere Kreise tragen. Wir beginnen mit einem Vortrage von Prof. *Dr. Hermann Aubert* über „*Shakespeare als Mediciner*" (Rostock und London, 1873). Nach dem Vorgange englischer und amerikanischer Aerzte findet auch Prof. Aubert bei Shakespeare eine erstaunliche Menge von medicinischen Anspielungen, Bildern und Vergleichen, so dass es in der That unter seinen 36 ächten Stücken kein einziges giebt, in welchem der Mediciner nicht etwas zu commentiren hätte. Nicht nur eine specifisch medicinische Sprach- und Denkweise, sondern auch viele sehr in's Spezielle gehende medicinische Ausführungen *treten uns* entgegen, welche eine entschiedene Vorliebe für medicinische *Theorieen* und Probleme verrathen. Der Verfasser schliesst aus diesem

nstande jedoch keineswegs, dass sich der Dichter eingehend mit dem udium der Medicin beschäftigt habe, sondern nur, dass er mit einem sserordentlichen Beobachtungstalente begabt gewesen sei und mit össter Gewandtheit alles erfasst hat, was ihm in seinen Umbungen, in seinen Lebensbeziehungen geboten worden ist. Vermuthh hat er mit Aerzten verkehrt, von denen er diese Dinge lernte; in eigener Schwiegersohn, Dr. Hall, war bekanntlich ein angesehener ·zt. In der Auffassung der Krankheiten, speziell der Geisteskrankheiten doch, konnte er von seinen Zeitgenossen nichts lernen, darin ist er ırch und durch Genie, darin ist er seinen medicinischen Zeitgenossen n zwei Jahrhunderte vorausgewesen. „Mag man, so schliesst der Versser, für seine Richtung einen Fingerzeig in der geistigen Strömung iner Zeit finden — eine Erklärung seiner masslosen Genialität giebt nicht. — Der Mediciner der heutigen Zeit steht bewundernd vor m Mediciner Shakespeare und freut sich, in diesem Könige der Dichter nen Geistesverwandten begrüssen zu können.“

Von der Grösse Shakespeare's handelt ein zweiter Vortrag von r. *A. Hager*, der uns gleichfalls aus Mecklenburg zukommt (*Die rösse Shakespeare's. Vortrag in Ludwigslust gehalten &c.* Freiırg im Breisgau, 1873). Der Verfasser, vormals protestantischer ıstor in Mecklenburg, dann zum Katholicismus übergetreten und Chefədacteur der Schlesischen Volkszeitung in Breslau, will mit diesem ɔrtrage „dem grossen Kryptokatholiken Shakespeare ein klein wenig ank opfern, dass das Studium seines Lebens und seiner Werke neben m Studium der hl. Apostel und ihrer Schriften ihm die Wahrheit ıd die Schönheit der katholischen Kirche gezeigt und ihm erst den ryptokatholicismus und dann den vor aller Welt bekannten und weiter ι bekennenden Katholicismus hat vermitteln helfen.“ In dem Umande, dass Shakespeare sein Leben lang ein Kryptokatholik geblieben i, findet der Verfasser eine Entschuldigung und einen Trost dafür, ss auch er wohl oder übel ein paar Wochen oder Monate lang dasbe habe sein müssen. Der Vortrag selbst, obwohl er nichts wesenth Neues enthält, ist doch lesbarer als diese curiose Vorrede mit ihrer iosynkrasie erwarten lässt; dass darin Shakespeare für den grössten er Dichter erklärt wird, „weil in seiner Poesie die Schönheit und Wahrheit in Einem vorhanden ist“, dürfte dem Verfasser bei der rma Rümelin, Benedix und Co. keine Lorbeeren eintragen.

Eine Gegenschrift gegen den verstorbenen Associé dieser Firma d die *Zwölf Briefe eines Shakespearomanen* von *Ludwig Noiré* eipzig, 1874), die uns erst zugegangen sind, als sich der Artikel er den Shakespeare-Dilettantismus bereits in den Händen des Setzers fand. Die in diesem Aufsatze gegebene eingehende Besprechung überbt uns einer nochmaligen Erwähnung der betreffenden Werke. Noiré fft meist den Nagel auf den Kopf und es ist nur zu bedauern, dass ı sein sehr begreiflicher Zorn von einem ruhigern, sachlichen Einhen abgehalten hat. Eine schlagende Stelle (S. 21), wo Benedixens itik durch sich selbst vernichtet wird, dürfen wir uns nicht enthen lassen. Zu den Versen im König Johann II, 2:

Hat freien Lauf nun unsres Rechtes Strom?
Er wird, gehemmt durch deinen Widerstand,
Sein Bett verlassen, und in wilder Bahn
Selbst dein beschränkend Ufer überschwellen,
Wo du sein silbernes Gewässer nicht
In Frieden gleiten lässt zum Ocean!

liefert nämlich Benedix (S. 64) folgende Kritik: „Der Strom des Rechtes? Mag sein. Aber der Grundbegriff des Satzes bleibt immer das Recht. Fliesst das Recht überhaupt? Wie kann es zum Ocean fliessen? Was hat es da zu suchen?" Dieser Stelle aus König Johann stellt Noiré die Verse Schiller's (Die Macht des Gesanges, Str. 2, — also nicht etwa aus der unreifen Jugendperiode) gegenüber:

[Der Sänger taucht das Herz] in das Reich der Todten,
Er hebt es staunend himmelwärts,
Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
Auf schwanker Leiter der Gefühle.

Diese Verse müsste nun Benedix nach Noiré folgendermassen kritisiren: „Der Sänger taucht? Mag sein! Aber wann ist jemals ein Menschenherz getaucht worden? Und nun gar in ein Reich! Man taucht doch nur in Wasser! Und gleich darauf wird das Herz gar gewiegt. Man stelle sich vor: ein Herz in einer Wiege! Aber auch das ginge allenfalls noch. Nun aber kommt das Aergste. Das Herz wird auf einer Leiter gewiegt. Man stelle sich das einmal vor: Was hat das Herz auf der Leiter zu thun? Wie kann man es da wiegen?" Man kann in der That Benedixens Kritik nicht drastischer abfertigen.

Einen sehr beachtenswerthen, wenngleich sehr schneidigen Beitrag zur Kritik Shakespeare's hat der rühmlichst bekannte Verfasser der „Philosophie des Unbewussten", *Eduard von Hartmann*, in seinem Essay „*Shakespeare's Romeo und Julia*" (Leipzig, 1874) geliefert. Ursprünglich für die „Deutsche Dichterhalle" geschrieben, eröffnet derselbe jetzt in selbständiger Form eine Serie von Essays, deren Herausgabe von der Verlagshandlung (Hartknoch) beabsichtigt wird. Der Verfasser wendet sich gegen diejenigen Erklärer, welche in Romeo und Julia das „Hohelied der Liebe" erblicken und fragt, ob „die Liebe zwischen Romeo und Julia die tiefe Liebe des Gemüths ist, die das Ideal der germanischen und speziell der deutschen Denk- und Empfindungsweise ausmacht, oder ob sie nicht vielmehr die Erregung der phantasieumkränzten Sinnenglut eines heissblütigern und leichtlebigern Volksstammes ist, dem Shakespeare seine Fabel entlehnte". Er ist sogar der Ueberzeugung, dass „der, durch die ersten Autoritäten unterstützte, allgemein verbreitete, irrige Glaube an die Reinheit der von Shakespeare hier verkörperten Idee der Liebe wohl im Stande ist, eine schädliche Rückwirkung auf das Zartgefühl unseres autoritätsgläubigen (?) Volkes zu üben, und den feineren Takt seiner eigenartigen und höheren Cultur zu verwirren und zu depraviren". In schärfster Entwickelung sucht er diese Ansicht durch eine Analyse der beiden Hauptcharaktere darzuthun und überall die Sinnlichkeit als das treibende und ausschliessliche Element ihrer Liebe aufzuzeigen. Romeo ist ihm ein

schwankender Schwächling, während die gemüthslose Julia aus der weiblichen Natur heraustritt, indem sie dem erstern viel zu weit entgegenkommt, ihn zur Heirath auffordert, und überhaupt bei der Liebeswerbung die dem Manne geziemende Rolle übernimmt. Freilich konnte sie unter den Umgebungen, in denen sie aufgewachsen ist, nicht füglich anders werden. So kommt der Verfasser zu dem Ergebniss, dass Shakespeare, trotz seiner sonst echt germanischen Gefühlsweise, „das Problem der Liebe, das einzige Mal, wo er es zum Mittelpunkte einer Tragödie machte, nicht nur nach einer romanischen Quelle, sondern auch wesentlich im romanischen Sinne behandelt hat," — wobei der Verfasser die weitere Frage in Betracht zu ziehn versäumt, ob nicht Shakespeare gerade deshalb diese Liebe zum Mittelpunkte einer Tragödie gemacht hat, weil sie sich in ihrer Glut überstürzt und eben dadurch eine tragische Schuld auf sich ladet.

Literarhistorische und exegetische Erläuterungen zu Shakespeare bringen drei Jenenser Doctor-Dissertationen, unter denen die fleissige Compilation von *Diedrich Rohde* „*Das Hülfszeitwort To Do bei Shakespeare*" (Göttingen, 1872) hervorzuheben ist. Der Verfasser geht von der richtigen Ansicht aus, dass es noch sorgfältiger Spezial-Untersuchungen über den Sprachgebrauch Shakespeare's bedarf, ehe an eine abschliessende Shakespeare-Grammatik gegangen werden kann, wobei er die Verdienste Abbott's keineswegs verkennt. Während bei Homer, sagt er, fast jede Präposition und Conjunction Gegenstand einer Abhandlung geworden ist, fehlt es beim grössten Dichter der Neuzeit fast noch gänzlich an solchen monographischen Arbeiten. Diese Lücke versucht er hinsichtlich des Hülfszeitworts To Do zu ergänzen, dessen Gebrauch in der englischen Sprache da eintritt (besonders seit dem Ende des 14. Jahrhunderts), wo die zunehmende Beseitigung der Flexionen solche syntaktische Ersatzmittel immer nothwendiger erscheinen liess. Von diesem nicht anzuzweifelnden Ausgangspunkte aus untersucht dann der Verfasser den Gebrauch dieses Hülfsverbs bei Shakespeare in den verschiedenen Formen der Behauptungs-, Frage- und Befehlssätze. Eine Fortführung seiner Studien auf diesem Gebiete könnte dem Ausbau der historischen Grammatik der englischen Sprache nur zum Vortheil gereichen.

Die zweite Inaugural-Dissertation von *Adolf Müller* handelt „*Ueber die Quellen, aus denen Shakespeare den Timon von Athen entnommen hat*" (Jena, 1873). Der Verfasser stützt sich vorzugsweise auf die beiden Abhandlungen von Delius und Tschischwitz im Shakespeare-Jahrbuch II, 335 fgg. und IV, 160 fgg. Im Wesentlichen stimmt er dem letztern bei, ohne jedoch an eine absichtliche Interpolation zu denken, sondern glaubt vielmehr, dass das unverkürzte Exemplar des Souffleurs verloren gegangen war und dass bei der Veranstaltung der Folioausgabe die entstandenen Lücken von den Schauspielern aus dem Gedächtniss ausgefüllt wurden. Davon, dass diese Hypothese bereits von Ulrici aufgestellt und in der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft X, 322 fg. adoptirt ist, besitzt der Verfasser keine Kenntniss. Sein Endergebniss ist, dass Lucian die Hauptquelle des Dichters war, eine Be-

nutzung des ältern Lustspieles „Timon" jedoch begründetem Zweifel unterliegt.

Der Titel der dritten Dissertation lautet: *Commentar über die erste Scene des zweiten Actes von Shakespeare's Macbeth von Otto Timme* (Jena, 1873). Der Verfasser erkennt in dieser Scene gewissermassen einen Markstein in der Charakterschilderung des Helden, der bis hierher mit Bedenken gerungen hat, nun aber unabänderlich entschlossen ist zu seinem grässlichen Verbrechen. Er erläutert den Gedankenzusammenhang sowie die grammatischen Schwierigkeiten in einfacher, für den Unterricht geeigneter Weise.

An diese drei Dissertationen schliessen sich eben so viele verwandte Abhandlungen an, zunächst die „*Studien zu Shakespeare's Julius Cæsar*" von *Erenbert Gerstmayr* im Programm des k. k. Gymnasiums zu Kremsmünster (Linz, 1873), sodann „*Robert Greene's Leben und Schriften. Eine historisch-kritische Studie von Wolfgang Bernhardi*" (Leipzig, 1874) und drittens „*Zwei neuentdeckte Shakespeare-Quellen*" von *Dr. Paul Wislicenus* in der Zeitschrift „*Die Literatur*" 1874 Nr. 1 und 3. Obwohl die beiden erstgenannten Schriften den bisherigen Forschungsresultaten keine nennenswerthe Erweiterung hinzufügen, müssen sie doch, namentlich die erste, als fleissige Arbeiten bezeichnet werden, die den gewählten Stoff in klarer und übersichtlicher Zusammenfassung behandeln. Gerstmayr giebt nach einer kurzen Einleitung über die Entstehungszeit des Stückes, das er nicht nach 1601, aber auch nicht viel früher setzt, eine ausgeführte Darstellung des Stoffes nach den Quellen und betrachtet dann Fabel und Komposition der Tragödie an der Hand des Aristoteles. Bernhardi fusst durchaus auf Dyce. Anders verhält es sich mit der Abhandlung von Wislicenus, die in der That etwas Neues bringt. Der Verfasser tritt den Nachweis an, dass die Komödie der Irrungen nicht bloss den Menächmen nachgedichtet ist, sondern dass Shakespeare auch den Plautinischen Amphitruo und seinen eigenen Pericles als Quellen benutzt hat. Aus dem Amphitruo stammt das Zwillingspaar der Diener, welches Shakespeare dem Zwillingspaare der Herren beigegeben hat, sowie der Streit (III, 1), wo der falsche Dromio dem richtigen die Thür verwehrt, und Dromio's Zweifel an seiner eigenen Identität (III, 2). Der Zank zwischen Alcumena und Amphitruo um den der erstern abgestatteten Besuch des falschen Gatten findet sich in den Irrungen IV, 4 und V, 1 wieder; die Scene, in welcher Sosia den Jupiter mit seinem Herrn verwechselt, ist das Vorbild für I, 2 und IV, 1 des Shakespeare'schen Stückes, und die Schläge, welche Amphitruo dem Sosia für die Streiche Mercurs zu Theil werden lässt, hat Shakespeare in I, 2; II, 2; III, 1 und IV, 4 angebracht. Andere, minder augenfällige Aehnlichkeiten übergehen wir. Dass übrigens aus dieser Benutzung des Amphitruo weitere Schlüsse auf Shakespeare's Kenntniss des Lateinischen gezogen werden könnten, bezweifelt der Verfasser. Was den Pericles betrifft, so sieht ihn Wislicenus nicht für Shakespeare's eigenes Werk an, sondern glaubt, Shakespeare habe ihn nur überarbeitet. Auf ihn werden wir besonders durch den Schauplatz Ephesus — die Menächmen spielen in Epidamnus, der Amphitruo in Theben — wie durch die fast wörtlich anklingende

Schilderung der furchtbaren Sturmnacht hingewiesen. „Shakespeare, sagt der Verfasser, hat demnach die Handlung der Irrungen dreien Quellen entnommen, drei Handlungen zu dem tollsten dramatischen Bilde verwebt, dass er je geschaffen. Am stärksten sind die Menächmen benutzt, den zweiten Platz nimmt der Amphitruo ein, den dritten der Pericles.“ Wir müssen uns auf dies Referat beschränken, ohne an dieser Stelle eine eigene Meinung aussprechen zu können.

Die herausgeberische Thätigkeit hat sich im verflossenen Jahre nicht sowohl mit den Shakespeare'schen Dramen selbst, als vielmehr mit einigen andern gleichzeitigen Stücken beschäftigt, welche Shakespeare nahe stehen und auf seine Poesie mehr oder weniger Licht zu werfen geeignet scheinen. Wir haben zunächst eine neue Ausgabe von Marlowe's Faust zu verzeichnen (*Christopher Marlowe's Faustus. From the Double Text of [the] Rev. Al. Dyce. With Notes, an Appendix and a Preface, critically arranged by Dr. Aug. Riedl. Berlin, 1874*), die allem Anschein nach, besonders auch nach dem nichts weniger als idiomatischen Englisch des Herausgebers zu schliessen, eine Erstlingsarbeit ist und der vor einigen Jahren erschienenen Wagner'schen Ausgabe des Marlowe'schen Edward II. nicht gleich steht. — Von Rowley's noch nicht edirtem Stücke „*When you see me, you know me*“, das Collier bereits für die englische Shakespeare-Gesellschaft herauszugeben beabsichtigte, ohne jedoch dies Vorhaben auszuführen, habe ich selbst eine Ausgabe veranstaltet (*When you see me, you know me, A Chronicle-History by Samuel Rowley. Edited with an Introduction and Notes by K. Elze. Dessau and London, 1874*). Dies Stück bietet eine Reihe so auffälliger Vergleichungspunkte mit Shakespeare's Heinrich VIII. dar, dass wir, wie es scheint, zur Erklärung derselben nur zwischen zwei Hypothesen die Wahl haben. Entweder nämlich ist das, zuerst 1605 erschienene Stück bereits ein paar Jahre früher (also noch unter Elisabeth) aufgeführt und von Shakespeare benutzt worden, oder es war ein Concurrenz-Stück einer rivalisirenden Gesellschaft und stand in demselben Verhältniss zu Heinrich VIII., wie Chettle's Hoffman zum Hamlet nach der trefflichen Untersuchung von Delius (s. o. S. 166 fgg.). Im letztern Falle müsste Heinrich VIII. spätestens in das Jahr 1603 gesetzt werden, was auch aus andern Gründen durchaus glaublich scheint, wogegen sich mit der erstern Annahme auch diejenigen Kritiker vereinigen können, welche das Jahr 1612—13 als Abfassungszeit Heinrich's VIII. annehmen; eine frühere Abfassung wird jedoch auch von dieser Hypothese keineswegs ausgeschlossen. Prolog und Epilog zu Heinrich VIII. enthalten, wenn nicht alles trügt, unzweideutige Hinweisungen auf das Rowley'sche Stück und sind jedenfalls erst 1613 hinzugefügt. Auf alle Fälle verdient „*When you see me, you know me*“ die erneute Aufmerksamkeit der Shakespeare-Forscher. — Zwei weitern Ausgaben endlich von *Mucedorus* und *Fair Em* von *Delius* (Elberfeld, 1874) dürfen wir in allernächster Zeit entgegensehen; sie werden die von Delius früher begonnene Reihe Pseudo-Shakespeare'scher Stücke in erwünschter Weise fortsetzen.

Auch zwei illustrirte Uebersetzungs-Ausgaben haben gleichzeitig zu erscheinen begonnen, die eine bei *Hallberger* in Stuttgart, die andere

in der *Grote'schen Verlagshandlung* in Berlin. Die erstere giebt eine Uebersetzungs-Auswahl von Schlegel, Bodenstedt, Delius, Gildemeister, Herwegh, Heyse, Kurz und Wilbrandt (Tieck bleibt, wie es scheint, ausgeschlossen) mit Einleitungen und 830 Illustrationen von Sir John Gilbert (s. Shakespeare-Jahrbuch VI, 365); sie ist als Prachtausgabe angelegt und im Verhältniss zu ihrer Ausstattung von anerkennenswerther Billigkeit. Die zweite, in ihrem Aeussern bescheidener auftretende, bringt die ursprüngliche Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung mit Einleitungen von *R. Gosche* und *B. Tschischwitz* und 650 Holzschnitten nach *Piloty*, *Ad. Menzel*, *Thumann* u. A. Die erstere soll in 48, die zweite in 45 Lieferungen zu je 5 Sgr. vollendet werden, so dass der Gesammtpreis der erstern nur einen halben Thaler mehr betragen wird, als der der zweiten.

Auf eine epische Bearbeitung des Macbeth *(Macbeth. Eine poetische Shakespeare-Studie von L. Schmidt. Oschatz, 1873)* brauchen wir nicht näher einzugehen, da wir doch nichts Rühmliches von ihr zu sagen vermöchten.

In England tritt uns als die bedeutsamste und willkommenste Erscheinung die Gründung einer neuen Shakespeare-Gesellschaft durch *Frederick J. Furnivall* entgegen, der als Kenner Chaucer's wie als Gründer und Leiter der Early English Text Society sich eines allgemein geschätzten Namens erfreut, wenngleich er noch nicht als spezieller Shakespeare-Forscher aufgetreten ist. Die neue Gesellschaft, in der sich überhaupt frische und jüngere Kräfte an's Werk machen, will nicht allein die Arbeit ihrer Vorgängerin wieder aufnehmen, indem sie seltene Werke der Elisabethanischen Zeit herausgiebt, Erläuterungen zu Shakespeare, Abhandlungen u. s. w. veröffentlicht, sondern sie sucht ihrer Aufgabe namentlich auch durch regelmässige Versammlungen mit Vorträgen und Discussionen näher zu treten. Ein neuer und sehr erfreulicher Zug ist der kosmopolitische Sinn, mit welchem sie Shakespeare als einen gemeinsamen Besitz und ein gemeinsames Band aller germanischen Nationen auffasst und die Shakespeare-Gelehrten, namentlich Deutschlands und Amerikas, in ehrenvollster Weise in ihren Kreis zu ziehen bestrebt ist. Man kann ihr daher nach allen Richtungen hin nur das beste Gedeihen wünschen und die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft insbesondere kann die neue Mitarbeiterin nicht anders als mit aufrichtiger Freude begrüssen.*)

Aber nicht nur in den hochgebildeten und gelehrten Kreisen, aus denen diese neue Shakespeare-Gesellschaft hervorgegangen ist, wird die Shakespeare'sche Poesie in England gepflegt, sondern auch in den untern Schichten der Gesellschaft findet sie unausgesetzt rege Theilnahme. Im *Working Men's College* in London besteht seit mehr als 15 Jahren ein Shakespeare-Club, dem, wie das Athen. Nov. 8, 1873

*) In dem Augenblicke, wo diese Blätter an die Druckerei abgehen sollen, treffen die ersten Nummern der „Transactions" der neuen Shakespeare-Gesellschaft ein, so dass uns nichts als eine Inhaltsangabe derselben möglich ist. *Nr.* I. und II. enthalten: On Metrical Tests as applied to Dramatic Poetry. By *the Rev.* F. G. Fleay, M. A. Nr. III.: On the Quarto Editions of Shakespeare's *Works.* By the Rev. F. G. Fleay, M. A.

p. 599 berichtet, vor einigen Monaten ein zweiter in demselben College hinzugefügt worden ist. Die Leute kommen mit ihren Frauen und Schwestern zusammen, lesen Shakespeare's Stücke und einer oder der andere hält einen kurzen Vortrag über das betreffende Stück, woran sich dann zwanglose Besprechungen knüpfen. Die Einigkeit in diesem Shakespeare-Club ist während der ganzen Zeit seines Bestehens nicht gestört worden, im Gegentheil hat sich derselbe als ein erfreuliches geselliges Bindemittel erwiesen.

H. Staunton hat seine Beiträge zum Athenæum über bisher ungeahnte Verderbnisse des Shakespeare'schen Textes fortgesetzt (s. Shakespeare-Jahrbuch VIII, 365). In einem andern Aufsatze (Athen. Feb. 7, 1874 p. 193 fg.) stellt er die Ansicht auf, dass die bekannte Entschuldigung Chettle's in der Epistel „*To the Gentlemen Readers*" vor *Kind-Harts-Dreame* irrthümlich auf Marlowe und Shakespeare bezogen werde, indem der letztere nicht zu den „*divers playwrights*" gehöre, an die Greene's *Groatsworth of Wit* gerichtet worden sei; sie gehe vielmehr auf Marlowe und Nash, welcher letztere ohne Zweifel unter dem „*young Juvenal*" zu verstehen sei.*)

Eine interessante, auf den „*onlie begetter, Mr. W. H.*" bezügliche Entdeckung hat der durch seinen frühern Shakespeare-Fund**) bekannte Mr. *Charles Edmonds* gleichfalls im Athen. 1873, II, 528 fg. mitgetheilt. In dem reichhaltigen Lumber-Room zu Lamport Hall hat er nämlich ein bis jetzt unbekanntes, leider unvollständiges Werk Robert Southwell's aufgefunden, das weniger wegen der darin enthaltenen Poesie als wegen der mit W. H. unterzeichneten Vorrede bemerkenswerth ist. Das Werk umfasst nämlich vier verschiedene Dichtungen Southwell's *(A foure-fould Meditation of the foure last Things &c.)*, welche dieser W. H. zusammengebracht und zum Druck befördert hat. „Long have they lien hidden in obscuritie, so berichtet dieser W. H., and happily had never seene the light, had not a meere accident convayed them to my hands." Mr. Edmonds hält es nun für sehr wahrscheinlich, dass Southwell's W. H. und Shakespeare's W. H. ein und dieselbe Person sind; Southwell's Werk wurde nämlich 1606 von G. Eld für Francis Burton gedruckt, während Shakespeare's Sonette nur drei Jahre später aus derselben Offizin hervorgingen. Der räthselhafte W. H., der den Shakespeare-Gelehrten schon so viel Kopfbrechen verursacht hat, war nach Mr. Edmonds „a man of taste, whose inclinations led him to the rescuing from probable destruction (or as T. T. pedantically expresses it „begetting", in the sense of „obtaining") the floating manuscript poetry, then so common, of the period. The extreme improbability of there existing two distinct individuals engaged in the same pursuits, employing the same printer, and using the same initials, within the short period of three years, is too apparent to need serious refutation." Allerdings hat das Athenæum 1873, II, p. 661 fg. bereits eine Entgegnung auf diese Combination gebracht, dieselbe scheint jedoch näherer Erwägung durchaus werth zu sein. Damit würde freilich der herge-

*) Vergl. die Erwiderung von Ingleby, Athen. Feb. 28, 1874 p. 292.
**) S. *Shakespeare-Jahrbuch* III, 406 und IV, 364.

brachten Annahme, dass die Sonette an Southampton oder Pembroke gerichtet seien, die letzte Stütze entzogen. Mr. Edmonds beabsichtigt das kleine Buch, das allem Anschein nach ein Unicum ist, als Nr. 3 seiner Isham Reprints zu veröffentlichen, die nicht nur als typographische Bijoux, sondern auch um ihres literarhistorischen Werthes willen schätzbar sind.

Von noch grösserem Interesse scheinen die von *J.-O. Halliwell* bereits 1870 im „Lord Chamberlain's Office" entdeckten, aber erst jetzt bekannt gemachten Urkunden zu sein (s. Shakespeare-Jahrbuch VI, 363 fg.). Wir sagen scheinen, denn da Halliwell (unter dem Titel „*Papers referring to Shakespeare*") nur 25 Abzüge hat drucken lassen, die er an Bibliotheken und nahestehende Freunde verschenkt hat, so vermögen wir den vollen Inhalt dieser wichtigen Papiere noch nicht zu übersehen, sondern müssen uns auf einen kurzen Auszug aus dem Berichte beschränken, welchen das Athenæum vom 21. Februar 1874, p. 249 fg. über dieselben gegeben hat; dem grossen Publikum werden sie erst in dem ersten Bande von Halliwell's angekündigten „*Illustrations of the Life of Shakespeare &c.*" zugänglich werden, der in einigen Monaten erscheinen soll. Es sind im Ganzen sieben Dokumente, sämmtlich aus dem Jahre 1635, welche sich um das Verlangen der drei Schauspieler Robert Benfield, Heliard (oder Eyllardt) Swanston und Thomas Pollard drehen, unter die Shareholders des Globus- und des Blackfriars Theaters aufgenommen zu werden. Es ist der alte, stets in neuen Formen wiederkehrende Streit zwischen Arbeit und Kapital. Sie richten zu dem Zwecke eine Bittschrift an den Lord Kammerherrn, den aus der Widmung der ersten Folio bekannten Grafen Philipp von Pembroke und Montgomery, den Bruder des noch bekanntern William, in welcher sie das Verhältniss der Schauspieler zu den Eigenthümern darlegen und die Ansprüche der erstern geltend machen. Die Shareholders des Globus sind: Cuthbert Burbage mit $3^1/_2$ Antheilen, Winifred Burbage (die Wittwe von Richard Burbage) gleichfalls mit $3^1/_2$, Mrs. Cundall (Condell's Wittwe) mit 2, Shanks mit 3 (die er von William Heming, dem Sohne des bekannten Herausgebers, erkauft hatte), Taylor mit 2, und Lowen ebenfalls mit 2 Antheilen. Die acht Antheile am Blackfriars vertheilen sich auf Shanks (2), [Cuthbert] Burbage, Mrs. Robinson (d. i. Winifred Burbage, die in zweiter Ehe den Schauspieler Robinson geheirathet hatte), Taylor, Lowen, Mrs. Cundall und Unterwood mit je einem Antheil. Die drei genannten Bittsteller, deren Einnahme im abgewichenen Jahre Shanks auf je 180 Pfd. Sterl. angiebt, verlangen nun, dass die Burbages und Shanks angewiesen werden sollen, einige ihrer Antheile zu verkaufen, und Graf Pembroke befiehlt ihnen zu willfahren. Die Burbages, Cuthbert, Winifred und ihr Sohn William einerseits, wie Shanks andererseits machen aber Gegenvorstellungen, in welchen sie die Sachlage von ihrer Seite beleuchten. Für unsere Kenntniss der gegenseitigen Stellung von Eigenthümern und Schauspielern, der Theater-Verwaltung, besonders der Kosten- und Einnahme-Verhältnisse sind diese Dokumente allerdings von höchster Wichtigkeit, bezüglich Shakespeare's *aber gewähren* sie eigentlich nur einen Anhalt zu neuen Combinationen *und Hypothesen.* Es scheint allerdings daraus hervorzugehen, dass

kespeare nicht zu den Shareholders gehörte, sondern von den Bures engagirt wurde. Die letztern tragen dem Lord Kammerherrn ı. vor, wie ihr Vater (James Burbage) mit grossem Kostenaufwande ersten Londoner Theater erbauet habe, wie nach seinem Tode seine len Söhne die Erbschaft übernahmen, wie sie mit erborgtem Gelde Globus erbauten und „to ourselves, fahren sie fort, wee joyned those rveing men, Shakspere, Hemings, Condall, Phillips, and others, ners in the profittes of that they call the House.“ Bezüglich des kfriars-Theaters sagen sie, dass sie die Lease von Evans erkauften: d placed men players (im Gegensatz zu den von Evans beschäftigten ben), which were Hemings, Condall, Shakspeare, &c.“ Shakespeare d also nicht auf gleichem Fusse mit ihnen. Auch gewinnt es da- ı den Anschein, als sei Shakespeare später in die Truppe des Lord nmerherrn eingetreten, als bisher angenommen worden. Doch, wie gt, alles das wird sich erst übersehen lassen, wenn die Dokumente ständig vorliegen und nach allen ihren Beziehungen untersucht sind. nschen wir daher, dass der erste Band von Halliwell's Illustrations, diese Untersuchungen aus sachkundigster Feder bringen wird, nicht r lange auf sich warten lassen möge.

Miscellen.

Horaz und Shakespeare.

Ist es denn noch Niemandem aufgefallen, dass der „schöne Wahnsinn“, dem wir in dem geflügelten Worte aus dem Sommernachtstraum:

„*The poet's eye, in a fine frenzy rolling*“,

begegnen, in wunderbarer Weise mit einem horazischen Worte zusammentrifft? Denn was ist Shakespeare's „*fine frenzy*“ anders, als jene „*amabilis insania*“, von welcher wir den römischen Dichter, in der vierten Ode des dritten Buchs, nach Anrufung der Muse ergriffen sehen?

Was liegt hier vor? Zufälliges Zusammentreffen, unbewusste Reminiscenz oder absichtliche Entlehnung? Die Commentatoren, soweit sie mir zur Hand sind, schweigen darüber: kein einziger hat die merkwürdige Aehnlichkeit (richtiger: die Gleichheit, das Sich-decken) der beiden Ausdrücke auch nur bemerkt.

Reminiscenz oder Entlehnung angenommen, hätte Shakespeare's „*small Latin*“ also doch auch hingereicht, ihn den Horaz im Original lesen zu lassen. Denn englische Uebersetzungen der Oden gab es bei Shakespeare's Lebzeiten noch nicht. Nur die Satiren und die Episteln (darunter auch die Ad Pisones) hatten in Thomas Drant (bereits 1566 und 1567) einen Uebersetzer gefunden; eine übersetzte Auswahl aus den Oden, von John Ashmore, erschien erst 1621, fünf Jahre nach Shakespeare's Tode. Eine vollständige Uebersetzung der Oden und Epoden, durch Sir T. Hawkins, folgte dann 1625. Andere später. Die im vorigen Jahrhundert in hohem Ansehn stehende Uebersetzung von Philipp Francis (zuerst: London, 1742) hat „*amabilis insania*“ mit „*pleasing frenzy*“ wiedergegeben. Die jüngste, von Lord Lytton, minder glücklich mit „*sweet delirium*“.

Woher Wieland, der mit Horaz und Shakespeare gleich vertraute, den „holden Wahnsinn“ genommen, der in der ersten Stanze des Oberon „um seinen entfesselten Busen spielt“, braucht uns weiter nicht zu beunruhigen. F.

Nachtrag zu „Wunderbare Schicksale des Sommernachtstraums“.

Das Textbuch zu *Einsiedel's Zauberirrungen* ist nicht verloren, wie im Shakespeare-Jahrbuch V, 363 fg. angegeben ist, sondern hat sich jetzt (October 1873) auf der Weimarischen Bibliothek gefunden und ist mir von Herrn Dr. Köhler freundlichst zugesandt worden. Der Titel lautet: „*Arien und Gesänge zu dem Schauspiel die Zauberirrungen, nach dem Sommernachtstraum des Shakespeare. Zum erstenmal* (sic!) *aufgeführt an dem hohen Geburtstag Ihro Durchlaucht der Frau Herzogin Amalie. Die Musik ist von dem Herzogl. Sachsen-Weimarischen Kapellmeister Herrn Wolf. Weimar, 1785*“. Das Personenverzeichniss giebt nur die „Singenden Personen“. Diese sind: „Oberon — Herr Grave; Titania — Madame Bellomo; Zilia, eine Fee — Mad. Ackermann; Piuck — Herr Roegglen; Klaus Zettel — Herr Metzner.“ Im ersten Aufzuge sind keine Arien und Gesänge enthalten und das Stück scheint in vier Aufzüge zusammengezogen gewesen zu sein, denn der vierte Aufzug endet mit dem „Schlussgesang“, dessen Ende ich als Probe buchstäblich mittheile:

Zilia
(an die Zuschauer).

Wenn Vater Shakespears Zauberspiel
In dieser Hülle Euch gefiel?
So sagt ihm Dank! — Er bleibt der Meister,
Wir, flattern seinem Fluge nach;
Und wohl uns, wenn im Kreis der Geister
Er unserm Streben lächeln mag!

Alle.

Waches Träumen
Weihet zum Dichter;
Laues Forschen
Ziemt dem Richter!
Doch des Tadlers kalter Blick
Störe nie der Täuschung Glück.

Chor.

Flieht des kalten Tadlers Blick:
Er entzaubert euer Glück.

Unpoetischer und nüchterner lässt sich der Sommernachtstraum, dieses Füllhorn reizendster und sinnigster Poesie, schwerlich schliessen. Darauf folgt noch ein musikalischer Epilog, in welchem Oberon, Titania und der Chor der Herzogin Amalie ihre Geburtstagswünsche darbringen. Der Chor singt zum Beschluss des Ganzen:

Lass dies Opfer reiner Triebe,
Gute Fürstin, Dir gefallen!

Sieh, von treuer warmer Liebe
Unsre Herzen überwallen!
Alle segnen Dich und rufen
Ruhm und Leben, Heil und Wonne
Auf Amalien herab!

Zur Vergleichung mit der Schlegel'schen Uebersetzung bietet sich das Lied in Act II, Sc. 2 (bei Einsiedel ist es II, 6) dar:

Zilia.

Zweigezüngte falsche Schlangen,
Wesp' und Horniss, flieht dahin!
Nattern, die an Disteln hangen,
Schröter mit gehörnten Zangen,
Naht nicht unsrer Königin!
Philomelens Melodie
Stimm' in unser Lullaby!
Lulla, lulla, lullaby.

Chor der Feen (unsichtbar).

Lulla, lulla, lullaby!

Fee.

Ungethüm und Zauber flieh!
Goldne Träume, wieget sie!
Lulla, lulla, lullaby.

Chor der Feen.

Lulla, lulla, lullaby.

Fee.

Langgebeinte eckle Spinnen
Weg! — du Sumsekäfer, flieh!
Mück und Schnacke, fort von hinnen —
Mohnduft, thau' auf ihre Sinnen!
Süsse Schlummer, wieget sie;
Philomelens Melodie
Sing' in unser Lullaby!
Lulla, lulla, lullaby!

Chor der Feen.

Lulla, lulla, lullaby!

K. E.

Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

seit April 1873.

A New Variorum Edition of *Shakespeare.* Edited by H. H. Furness. Vol. II. Macbeth. Philadelphia 1873.

Shakespeare's King Henry IV. Part II. With explanatory and illustrative Notes and numerous Extracts from the History on which the Play is founded. By J. Hunter. London 1871.

Shakespeare's All's Well that Ends Well, with critical and explanatory Notes. By J. Hunter. London 1873.

Select Plays of *Shakspere.* Rugby Edition. As you Like it. Edited by Ch. E. Moberly. London, Oxford, and Cambridge 1872.

— — — — Coriolanus. Edited by R. Whitelaw. London, Oxford, and Cambridge 1872.

— — — — Macbeth. Edited by Ch. E. Moberly. London, Oxford, and Cambridge 1872.

— — — — Hamlet. Edited by Ch. E. Moberly. London, Oxford, and Cambridge 1873.

Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von W. Oechelhäuser. 13. und 14. Bd. Berlin 1873. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakspere als Vermittler zweier Nationen. Von K. Simrock. Probeband: Macbeth. Stuttgart und Tübingen 1842.

(Stephani der Jüngere) Macbeth, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. O. O. u. J. [Wien 1774.] (Geschenk des Herrn Grafen Yorck zu Weimar.)

El Príncipe Hámlet, drama trágico-fantástico, en tres actos y en verso, inspirado por el Hámlet de *Shakespeare* y escrito expresamente para el primer actor Don Antonio Vico, por C. Coello. Madrid 1872.

Hamlet, Tywysog Denmarc. Gan *W. Shakspeare.* Wrexham 1865. [Wälsche Uebersetzung des Hamlet.]

Benedix. Die Shakespearomanie. Stuttgart 1873.

Donne. An Essay on the Tragedy of „Arden of Feversham". London 1873.

Furness. Index of the pages in the volumes of Wm. Sidney Walker on which occur citations from the Plays of Shakespeare. Philadelphia 1870. (Geschenk der Frau Verfasserin.)

Gerstmayr. Studien zu Shakespeare's Julius Cæsar. Linz 1873. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Holmes. The Authorship of Shakespeare. Second Edition. New York 1867.

Jensch. Shakespeare's Macbeth. Magdeburg 1871. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Latham. Two Dissertations on the Hamlet of Saxo Grammaticus and of Shakespear. London 1872. (Geschenk der Herren Verleger.)

Marbach. Shakspeare-Prometheus. Phantastisch-satirisches Zauberspiel vor dem Höllenrachen. Leipzig 1874.

Meyer. Das Leben Shakspeare's. Gotha 1824.

Moltke. Shakespear-Museum. Nr. 9—12. Leipzig 1873. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Müller. Ueber die Quellen, aus denen Shakespeare den Timon von Athen entnommen hat. Jena 1873. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Rohde. Das Hülfszeitwort to do bei Shakespeare. Göttingen 1872. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Rümelin. Shakespearestudien. 2. Auflage. Stuttgart 1873.

Schmidt. Macbeth. Eine poetische Shakespearestudie. Oschatz 1873. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Timme. Commentar über die erste Scene des zweiten Aktes von Shakespeare's Macbeth. Jena 1873. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Schäffer in Jena.)

Wilson. Caliban: the missing Link. London 1873.

Ueber Shakespere's Midsummer-Night's-Dream. Eine Studie von ***. Wernigerode 1874.

The Footsteps of Shakspere; or a Ramble with the early Dramatists. London 1862.

Chapman. The Comedies and Tragedies, now first collected, with illustrative Notes and a Memoir of the Author. Vol. I–III. London 1873.

Chettle. Hoffman; or, a Revenge for a Father. A Tragedy. Acted A. D. 1602. Printed A. D. 1631. Now first edited by H. B. L. London 1852.

Dekker. The Dramatic Works, now first collected, with illustrative Notes and a Memoir of the Author. Vol. I—IV. London 1873.

Weimar, Ende März 1874.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.



Druck von Paul Schettler in Köthen.

N1

